

ESCULTURAS ROMANAS DEL TIPO AFRODITA LOUVRE-NÁPOLES EN EL MUSEO ARQUEOLÓGICO Y ETNOGRÁFICO DE CÓRDOBA

ROMAN SCULPTURES FOLLOWING THE MODEL OF APHRODITE LOUVRE-NAPLES IN THE ARCHAEOLOGICAL AND ETHNOGRAPHIC MUSEUM OF CÓRDOBA

Luis Baena del Alcázar

Universidad de Málaga

Resumen

Se estudian en este trabajo dos esculturas femeninas conservadas en el Museo Arqueológico de Córdoba que, pese a su interés entre los hallazgos de la plástica romana en Hispania, no han tenido el favor que se merecen entre los investigadores. Aunque su correcta filiación al tipo estatuario, bien conocido, no presenta una gran dificultad, no deja por ello de plantear graves problemas la identificación del artista creador del prototipo, el lugar de elaboración de la estatua, el material empleado para su fabricación en su origen, su cronología y los lugares sacros donde obtuvo culto. Una síntesis de estas cuestiones son las que se pretenden abordar en las líneas siguientes.

Palabras clave: Escultura greco-romana, iconografía, Afrodita, Venus.

Abstract

Two female sculptures preserved in the Archaeological Museum of Cordoba are studied in this work, which, despite its interest among the findings of the plastic Roman Hispania, they have not deserved the favor among researchers. Although the correct affiliation to statuary type, well known, presents no great difficulty, nonetheless the most serious problems were try identify the prototype of the creative artist, the place of manufacture of these statues, the material used for manufacturing at source, their timing and the holy places where they earned cult. A summary of these issues are those intended to address in the following lines.

Key words: Greek and roman sculpture, iconography, Aphrodite, Venus.

Expone el Museo Arqueológico de Córdoba, en el conjunto de su rica colección escultórica, una figura que suscitó mi interés hace ya algunos años al ser pieza no documentada en su tipología entre las halladas en solar hispánico, pese a ser uno de los modelos que gozaron de más popularidad entre los romanos. Ha parecido conveniente, pues, en esta ocasión, dedicar unas líneas a esta figura que representa a Venus, clasificada como copia de un original atribuido al escultor griego Calímaco, conocida generalmente como Afrodita de Frejús, o bien como *Venus Genetrix*. Pero lo singular del caso es que, en la misma sede del museo cordobés, existe también otra escultura, de talla nada despreciable, que pertenece al mismo tipo estatuario, aunque en este caso solo se conserva la parte inferior de la figura.

La primera de estas esculturas¹ es la representación de una figura femenina vestida con un largo chitón que llegaría hasta los pies, hoy desaparecidos. La tela, que se prendería sobre el hombro derecho con una fíbula, deja al descubierto, de manera indolente, el seno izquierdo y parte de la espalda. Con la mano derecha, como puede apreciarse en las copias completas, sujeta uno de los extremos del himatión a la altura de la cabeza, cayendo los pliegues en vertical, cruza la espalda en amplia comba y el resto de la tela es sostenida finalmente por el brazo izquierdo, en el que se observa el orificio para colocar el perno para insertar el antebrazo y la mano. La pieza posee un buen acabado en su talla, reproduciendo con gran fidelidad los pliegues curvos, singularmente en la tela bajo el pecho o en los que se producen sobre la pierna derecha, así como en las líneas verticales del pecho o entre las piernas. Todos estos detalles pueden comprobarse en la confrontación con la estatua del Museo del Louvre, de la que la pieza cordobesa es un muy buen paralelo.

La segunda pieza que se exhibe en el Museo Arqueológico de Córdoba² corresponde a una figura femenina vestida de la que se conserva tan solo la

1. Figura de mármol blanco de grano medio, de unos 69 cms. de alto, hallada en la calle Eduardo Dato de la capital cordobesa, de donde fue llevada a la calle Judíos empotrándola en un muro, lugar de donde fue rescatada por la antigua directora del Museo Ana M^a Vicent. Número de inventario: EO24541. Carece de cabeza, presentando un corte en diagonal desde el cuello a la axila derecha que afecta al seno y al brazo del mismo lado, que le falta. Ha perdido, igualmente el antebrazo izquierdo que iría unido al brazo en donde se advierte un orificio para un perno. Carece de pies, cortados por encima de los tobillos. La parte trasera de la escultura está poco trabajada, lo que sugiere su colocación delante de un muro. (Datos obtenidos electrónicamente de la ficha catalográfica de la escultura del Museo de Córdoba. Consulta DOMUS). Publicada por Baena Alcántara, 2000, 227; Rodríguez Oliva, 2009, 98, fig.98. Fechada en la primera mitad del siglo I a.C.

2. Pieza de mármol blanco hallada el 30 de enero de 1928 por Enrique Romero de Torres en el Camino de Mesta, próximo al arroyo de los Pedroches, al norte de Córdoba, motivo que

originó unas excavaciones arqueológicas en el lugar practicadas en octubre de ese mismo año, que dieron como resultado el hallazgo de estructuras arquitectónicas en las que se emplearon grandes sillares y diverso material, entre el cual cinco fragmentos pertenecientes a la misma estatua consistentes en pliegues del ropaje, hombro y axila derecho con ropaje, ornato del hombro, mano derecha desprovista de falanges y mano izquierda también sin dedos pero con parte del carpo y algo de la muñeca, donde presenta orificio para ser insertado en la estatua. Desgraciadamente ninguno de estos fragmentos pueden ser restituidos a la figura. Permaneció durante años en el Museo "Romero de Torres" hasta su pase al actual Museo. Número de Inventario EO29734. Sus dimensiones son 126 cms. de alto, 68 cms. de ancho y 33 cms. de profundidad. Romero de Torres, 1930, 5-6, 8, 12, láms. I y V. De reconocer el mérito de su descubridor que la identificó acertadamente como copia de la Venus de Frejús y de escuela ática, dándola como copia de un original de Alcámenes, según atribución aceptada en su época.

parte inferior a partir, aproximadamente, de la cintura. Viste fino chitón, ceñido mediante un cordón que anuda sobre las caderas que permite la aparición de sendos *kolpos* laterales, cayendo luego hasta los pies, los cuales calza con sandalias, cubriéndolos parcialmente. Los restos del manto son apreciables en los curvos pliegues de la amplia caída posterior cuyos extremos están sostenidos por los brazos, en un grueso doblez en el lado izquierdo y en caída vertical en el caso opuesto. El análisis de esta pieza ya fue esbozado por García y Bellido³ aportando algunos paralelos. Fue Balil, sin embargo, el que acertó a su correcta filiación como creación helenística copia de un prototipo atribuido a Calímaco, ofreciendo paralelos muy válidos entre las copias más acreditadas⁴. Esta identificación se basa, sin duda, en la comparación de la parte inferior de la figura con las copias conservadas, singularmente en la posición de las piernas y en el ritmo de los paños, aunque difiere como variante, por gusto del copista, en pequeños detalles, singularmente en el cinto y en el *kolpos*, de tal manera que puede afirmarse es una adaptación del original.

La filiación de estas estatuas cordobesas se emparentan, por lo tanto, con extrema fidelidad, con las esculturas, cabezas de serie, conservada una en París, en el Museo del Louvre⁵, y con otra pieza similar perteneciente al Museo Archeologico Nazionale de Nápoles⁶, pareja que dan nombre a este tipo escultórico que goza de justa fama durante la Antigüedad, a poca distancia en popularidad con la Afrodita Cnidia praxitélica⁷, motivo por el cual las copias que se han conservado hasta nuestros días son numerosísimas. Fue Klein⁸ el primero que sistematizó estas esculturas estableciendo tres grupos diferenciados entre sí basándose, fundamentalmente, en la posición del ropaje. Así, estableció que el primer tipo es el que la diosa lleva parte de la espalda y el seno izquierdo descubierto, al que pertenecen las esculturas

3. García y Bellido, 1949, 202-203, n° 245, lám.170.

4. Balil, 1965, 129-130. La fecha dada a esta pieza es de tiempos de Adriano, pero el tipo se prolonga durante todo el siglo II. Entre esas réplicas las del Ermitage, Galleria Borghese, Palazzo Colonna, Marbury Hall, Uffizi, y la hallada en el Ninfeo de Mileto, hoy en el Museo de Esmirna, todas ellas con su correspondiente bibliografía. Sobre estas copias, que en realidad son adaptaciones del tipo, cfr. Bieber, 1977, 46-47, n°s. 127-129, 154, 155, Aduce, además, otras esculturas parciamente similares del Museo de Estambul: Mendel, 1912 (1966), 320, n°115 y 329-330, n° 123. Brinke, 1991, 189, G74, la fecha en época trajano-adrianea, sin mencionar el estudio de Balil.

5. Klein, 1898, 55, n° 1; Picard, 1939, 247-248; 620-621; Charbonneau, 1963, 28-29, n°525; Pasquier, 1985, 52, fig. p.54; Karanastassis, 1986, 211-217; Brinke, 1991, 155-156, G16; Rolley, 1999, 142, fig.127, nota 108. La denominación tradicional como "Venus de Frejús" es errónea, como ya lo

reconoce el propio Reinach, 1905, 397-401, afirmando que es "une simple légende d'antiquaire", resumiendo la historia ya desarrollada por Michon, por la cual es cierto que apareció una estatua en la mencionada localidad francesa poco antes de 1670, siendo enviada a París, pero no se dice que sea una Venus. Piensa que la pieza fue descubierta en Nápoles hacia 1520 y donada al rey Francisco I en torno a 1530 por Renzo da Ceri, teniente general para el rey en los Estados de Nápoles. En la última fecha mencionada la estatua está en el castillo de Amboise, considerada ya como una obra maestra. Aquí debió permanecer hasta ser trasladada en la mitad del siglo XVII a las Tullerías, luego a Versailles, apareciendo ya en Louvre en 1802.

6. Furtwängler, 1893, 31, nota 5 y 117; Klein, 1898, 56, n° 4; Ruesch, s.a., 38, n° 120; Maiuri, 1957, 12. Brinke, 1991, 153-154, G13.

7. Blanco, 1955, 24, nota 6. *Vid infra* nota 15.

8. Klein, 1898, 55-57.

citadas. Un segundo grupo es aquel en que la tela cubre los dos pechos, que hoy se considera como una variante romana del original, para utilizarla como soporte de retratos de matronas, sacerdotisas y emperatrices⁹, mientras que en el tercer grupo, por sus variantes, tienen cabida las estatuas en las que se aprecia una marcada reelaboración neoclásica. Además de las dos esculturas cabezas de serie deben recordarse, por su interés los ejemplares de los Uffizi¹⁰ y de Boston¹¹, a la que se suma, por su esmerada talla, el ejemplar conservado en el Museo Nazionale Romano, conocido con el nombre de “Charis”¹². Ha de señalarse en este lugar que la primera estatua cordobesa (Inv.E024541) presenta importantes afinidades estilísticas con los ejemplares del Louvre y de los Uffizi, que se manifiestan significativamente, a veces con detalles muy precisos, en las líneas curvas de los pliegues del chitón y del himatión y en las transparencias de la túnica¹³.

A las cerca de las treinta réplicas recogidas por Klein, solo en las estatuas marmóreas del primer grupo, Mustilli añadiría veinte más¹⁴, número acrecentado en cada nuevo listado¹⁵. En España, que recordemos, no han aparecido más estatuas de este tipo, pero si merecen consideración otras dos piezas traídas de Italia: el bellísimo torso conservado en el palacio de Liria, en la Colección de los Duques de Alba¹⁶ y la copia de calidad mediana del Museo del Prado¹⁷.

9. Mustilli, 1938, 39-40, n°12; Mansuelli, 1958, 39. Es el caso de la estatua de Sabina como Venus Genetrix conservada en el Museo Vaticano. Bieber, 1977, 47, lám.26, fig.143, a la que se añade la Ostia representando a la misma emperatriz, Bieber, loc.cit., lám.26, figs.147-148.

10. Klein, 1898, 56, n° 3; Fuchs, 1954, 207, nota 9; Mansuelli, 1958, 38-40, n° 13, Brinke, 1991, 148-149, G4.

11. Caskey, 1930, 82-89; Rizzo, 1933, 39, fig.25; Bieber, 1977, 47, lám.25, figs.1-4; Gullini, 1953, 133-162. Pieza de excepcional calidad, que tendría cabida en el segundo grupo de Klein, en la que la dureza de las aristas de los pliegues apuntan a un posible origen bronceo del prototipo original, consideración ya apuntada por Reinach, 1903, 92; Schrader, 1924, 314; Mustilli, 1938, 40; Fuchs, 1953, 207; Brinke, 1991, 159, G22.

12. La c.d. “Charis” es una excelente estatua, variante de las anteriores, hallada en el Palatino en 1862. En ella se aprecia una disposición inversa en la colocación de los paños, ocultando en este caso, el seno izquierdo y mostrando el contrario. Aunque ha sido considerada esta pieza como una posible variante elaborada por el propio autor del original, es claro, como apunta Gullini, 1953, 136-137, que existen diferencias estilísticas pese a la apariencia global de semejanza. Para un estudio detallado y valoración cronológica: Fuchs, 1954, 215, notas 48-49; Más recientemente con opiniones de investigadores y bibliografía anterior, cfr. Vasori, 1979, 133-136, n°96; Delivorrias *et alii*, 1984, 36-37, n° 246; Brinke, 1991, 176, G51.

13. Las afinidades son tan evidentes, junto con la calidad nada desdeñable, que tal vez podría pensarse en pieza de

importación, extremo éste que debería comprobarse con el correspondiente análisis del mármol.

14. Klein, 1898, 56-57 recoge, además de figuras de bulto redondo, relieves, terracotas, pequeños bronceos, gemas y monedas. Mustilli, 1938, 39.

15. Referencias a estos y a otros elencos de réplicas pueden consultarse en Fuchs, 1953, 206, nota 2 y 207, nota 9; Mansuelli, 1958, 39; Bieber, 1977, 46-47, láms. 23-26, figs.124-150; Delivorrias *et alii*, 1984, 34-37, n°s.225-242; Schmidt, 1997, 196-198, n°s. 1-29. Brinke, 1991, 147-242 se basa en una división tripartita: Copias fieles al original, n°s. G1-G21; con pequeñas variantes, n°s. G22-G48, y con profundas modificaciones, n°s.G-49-G74, a los que añade las réplicas, G75-G-87, cabezas, G88-G92 y falsas y problemáticas, G93-G104, entendiendo que estos números corresponden únicamente a las esculturas en bulto redondo, mientras que el resto del catalogo supera el centenar de piezas.

16. Hübner, 1862, 246, n°567, a la que califica “*von schöner Arbeit*”; Klein, 1898, 56, n° 8; Blanco, 1955, 22-27, figs.1,8-11; Fuchs, 1954, 216, nota 52; Brinke, 1991, 151-152, ignorando por completo el estudio de Blanco Freijeiro.

17. Hübner, 1862, 51-52, n° 32; Blanco, 1957, 109-110, n°209-E, lám. LXXXIII, “*aunque agradable a la vista, no es obra de calidad ni añade ningún detalle interesante a lo que sobre el tipo sabemos por las copias mejores*”; Brinke, 1991, KM18, tampoco cita a Blanco en esta ocasión entre la bibliografía aportada.

Este grupo de estatuas, tan numerosas y algunas de ellas tan importantes por su originalidad, por su estilo depurado y por su esmerada calidad técnica en la talla, han sido objeto de atención, especialmente desde la segunda mitad del siglo XIX. Los estudiosos de la escultura antigua han buscado, mediante los datos proporcionados por las fuentes clásicas y por la comparación de las obras escultóricas existentes, identificar al escultor del prototipo, considerado como una obra maestra entre las creaciones plásticas griegas. Merece, pues, la pena dedicar unas líneas a plantear una síntesis del estado de la cuestión de esta investigación y aportar las conclusiones oportunas¹⁸.

En el año 1884, Adof Furtwängler, en una colaboración en el *Lexikon der griechischen und römischen Mythologie* coordinado por W. Roscher¹⁹, en la que estudiaba los tipos de Afrodita²⁰, al analizar la estatua que se conserva en el Museo del Louvre pensó que el prototipo de la mencionada estatua había que buscarlo en una creación del escultor Alcámenes²¹, aduciendo similitudes en el estudio de los paños y en ciertos rasgos arcaizantes del rostro²². En esta estatua vio la famosa Afrodita *én képois* o “de los Jardines”, que alaban Pausanias²³ y Luciano²⁴ y de la que afirma Plinio que el propio Fidias había tenido parte en su realización²⁵. Se reafirmó en su idea, varios años después, al redactar su obra capital *Meisterwerke der griechischen Plastik*²⁶. El inmenso prestigio del que gozaba este investigador y las razones que presentaba hicieron que otros importantes estudiosos aceptasen esta atribución, que estuvo prácticamente indiscutida durante casi veinte años. Entre esos autores el propio Klein que, como se ha mencionado, fue el primero en realizar una recopilación de las estatuas de este tipo²⁷. Pese a que esta atribución estaba firmemente asentada, ya con anterioridad habían surgido otros estudios proponiendo soluciones alternativas, caso de F. Winter²⁸ el cual quiso reconocer la estatua como una obra de Calamis, opinión un tanto forzada y por ende criticada,

18. Ya planteado por Brinke, 1991, 12-17.

19. Roscher, 1884.

20. Furtwängler, 1884, 413. Sobre las representaciones de la diosa véase De Franciscis, 1958, 115-128, con las obras más significativas y la bibliografía anterior, completado y aumentado más recientemente por Delivorrias *et alii*, 1984, 2-159. Schmith, s.v. “Venus” en LIMC.

21. Sobre Alcámenes, uno de los discípulos directos de Fidias, figura capital en las creaciones de la estatuaria griega, véase Robert, s.v. “Alkámenes” en *PW*, cols. 1507-1508; Langlotz, 1952; Becatti, 1958, 255-260, con el resto de la bibliografía anterior; Calvazara Capuis, 1968; Schuchhardt, 1977.

22. Furtwängler, 1884, 413.

23. Pausanias., I, 19,2.

24. Luciano, *Imag.*, 4 y 6.

25. Plinio, *Nat.*, XXXVI,16.

26. Furtwängler, 1893, 117. Sobre la Afrodita de los Jardines: Schrader, 1924, 204-206, 311, había expresado opinión diferente, al afirmar que habría de ser una figura femenina apoyada sobre un árbol o pilastra con las piernas levemente cruzadas, y vistiendo finas telas de tradición fidiaca. Posteriormente, Langlotz, 1954, quiso identificar el tipo con la figura de una dama que en su origen aparecería sentada o reclinada primero sobre una roca y luego sobre un diván, motivo iconográfico que será adoptado por matronas romanas de la familia imperial. Por su parte Becatti, 1951, 1958, 258, y 1970, 35-44 = 1987, 223-243, atribuye este mismo tipo iconográfico a Fidias. Mas reciente es la opinión de Rolley, 1999, 140-141; 148, admitiendo de nuevo la atribución de Schrader.

27. *Vid. supra* nota 8. A este autor se adhirieron Ruesch, 1907, Bulle (1912), Ducati (1927), Maiuri 1957, y otros, véase Delivorrias, 1984, 34, a los que se añade Romero de Torres, 1930, loc.cit.

28. Winter, 1890, 118-121, fig. p.118.

puesto que obligaría a que el prototipo se remontase a un momento anterior a Fidias, lo que no parecía aceptable estilísticamente²⁹. También, en el último tercio del siglo XIX, otros investigadores alemanes fijaron su atención en la figura, como Arndt³⁰, que realizando un análisis estilístico más riguroso de la figura entendió que la estructura corporal se inspira claramente en modelos de Policleteo, singularmente en el Diadúmeno, en donde los ritmos contrapuestos de las extremidades y la aparente inestabilidad de la figura son sus señas de identidad más destacadas. Estos motivos hicieron pensar a algunos investigadores de prestigio en una filiación iconográfica perteneciente a la escuela del gran maestro argivo³¹.

Si bien la arquitectura corporal que obedece a estas características es fundamental, apareciendo de forma cierta en el tipo escultórico que tratamos, no lo es menos la habilísima maestría de la que hizo gala el anónimo artista que, basándose en una estructura corporal de tradición policletea, fue capaz de vestir la imagen del cuerpo femenino mediante las sutiles transparencias de la tela. Esa nitidez, que deja traslucir las formas de la anatomía, queda enmarcada por los pliegues, en donde un linealismo preciosista cobra verdadera carta de naturaleza. La creación de esta obra, en la que subyace la influencia directa de un maestro cercano a las creaciones plásticas del Partenón, en donde los matices son los verdaderos protagonistas de la figura, puede contarse como una de las mayores realizaciones de la plástica griega pese a su aparente sencillez. Este escultor, anónimo, al que hoy en día se atribuye de forma generalizada esta obra maestra es Calímaco, otro artista del círculo de Fidias³², muy celebrado ya por sus contemporáneos y por los escritores romanos³³.

Los estudios dedicados a este polifacético artista, que era escultor, pintor y orfebre, han sido numerosos. En ellos, partiendo de la Afrodita del Louvre y de las copias de mejor calidad, ya señaladas, a las que se podría añadir el bello ejemplar de Tesalónica³⁴, se ha tratado de definir su personalidad y el estilo de sus creaciones, de las que nada queda, a través de otras esculturas y relieves, y la meticulosa crítica en la interpretación de las fuentes³⁵.

29. Reinach, 1903, 93, con el comentario de la discusión entre los estudiosos de la época sobre el tipo; Fuchs, 1953, 206, nota 4; 212.

30. Arndt, en Brunn-Bruckmann, *Denkmäler griechischer und römischer Skulptur*, 1888, 695, citado por Fusch, 1954, 206. La Rocca, 1975, 437, nota 8; Arnold, 1969, 74-77, 84.

31. Lippold, 1950, 168; Schuchhardt, 1959, 80-84.

32. A este respecto Langlotz, 1954, 15, n° 16 al estudiar la figura de Afrodita, sin definirse por ningún artista, admite una procedencia ática del original, ejecutada por un artista de la escuela de Fidias, opinión ésta generalizada entre numerosos investigadores. Cfr. La Rocca, 1975, 437.

33. Sobre las fuentes relativas a Calímaco, fundamentalmente, Vitrubio IV, 1, 10; Plinio *nat.*, XXXIV, 92 y Pausanias, I, 26,6 y IX, 2, 7, cfr. Overbeck, 1868, 161, n°s. 893-896. Crítica de las fuentes: Ferri, 1946, 113. Lippold, 1919, cols.1646-1647, n° 7; Guerrini, 1967, 297-300.

34. Delivorrias, 1984, 35, n° 226; Brinke, 1991, G21; Rolley, 1999, 127.

35. Entre esos autores deben citarse como pioneros a Reinach, 1903, 92-93, nota 2, que se reafirma en este texto de sus opiniones previas de 1899 y 1900 en las que ya atribuía el prototipo de la estatua del Louvre a Calímaco, afirmando que si bien este artista era famoso por su técnica minuciosa

Un análisis profundo de la figura es esencial para determinar la unidad de la obra en si misma y revelar la mezcla de tendencias diversas que posee. Además de lo ya expuesto es preciso recalcar una serie de detalles que son determinantes para una correcta filiación³⁶. En primer término, abundando sobre los ritmos primigenios de raíz peloponésica, se advierte como se aleja de esos cánones en determinados detalles como la separación de la pierna derecha y en la elevación del brazo del mismo lado sosteniendo el extremo del manto, acciones inestables, que se compensan con las otras extremidades que soportan el peso del cuerpo y la sujeción del brazo del gruesos haz de pliegues. Al mismo tiempo adelanta el brazo sosteniendo en la mano, según las versiones, bien la granada fruto afrodisíaco por antonomasia, bien una manzana como elemento recordatorio del célebre Juicio de Paris. Estos matices nos hacen comprender que el ritmo corporal es más avanzado estilísticamente que las creaciones de Policeto, aunque conserve el detalle de la inclinación de la cabeza, de la que carecen las esculturas cordobesas³⁷. Por otra parte, el himatión ha perdido su función original, puesto que se coloca alrededor del cuerpo enmarcándolo en los pliegues laterales, singularmente el izquierdo que enrolla al brazo y las curvas semicirculares de los pliegues traseros, que se completa con la elevación del manto hasta la altura de la cabeza. Pero todo ello es un paso más en el hábil estudio volumétrico de la figura en el espacio, que sigue, no obstante, los cánones estrictamente clásicos de la vista frontal de la escultura. Si estos elementos compositivos son importantes, la verdadera originalidad del prototipo reside en la colocación del finísimo chitón que se adhiere al cuerpo femenino, evocando la tan traída expresión de los “paños mojados”, que recuerda de inmediato las figuras frontonales del Partenón.

Los finos pliegues, se ha dicho con razón, son el alma de la obra donde el anónimo artista ha demostrado el valor de su arte en ese grafismo curvilíneo repetido que raya en el preciosismo, contrastando con las líneas verticales que se deslizan suavemente por los muslos y caen entre las piernas, acentuando la verticalidad de la escultura. De recalcar la maestría en el uso del trépano en los surcos rectilíneos de los pliegues verticales, denotando un deseo expreso de

en la labra del mármol, también era bronceista, por lo que la obra debió ser fundida en este metal, opinión esta compartida luego por otros autores. También fue precursor en la atribución Schrader, 1924, 311-314; 325-327; Lechat (1904) y Harcum (1927), citados por Delivorrias, 1984, 34. A estos se unirían luego Rizzo, 1934, 38-41, Mustilli, 1938, 39 y Picard, 1939, 620-623. Reafirmando la atribución, con nuevos análisis y matizaciones, fueron los trabajos de Gullini, 1953, 133-168 y Fuchs, 1954, 206-217 que marcaron época y que aún siguen siendo, a nuestro entender, los fundamentales para la comprensión del problema. Otros estudios o reafir-

maciones importantes sobre el prototipo y su autor son, además, los de Guerrini, 1961, 299, Charbonneaux, 1963, 28 y 1966, 1127, Linfert, 1966, 7-8; La Rocca, 1975, 434-441 y Brinke, 1991, *passim*. Para los demás autores que afirman la atribución a Calímaco, que no hemos podido consultar, véase la relación recogida por Fuchs, 1954, 206-207, notas 3 a 6; Delivorrias, 1984, *loc.cit*.

36. Análisis de gran profundidad y muy precisos sobre los aspectos formales de esta escultura han sido realizados, entre otros, por Gullini, 1953, 134-136, 141 y Fuchs, 1954, 207-209.

obtener efectos de claroscuro que contrastan con aquellos otros que poseen una naturaleza más pictórica. Todo ello fruto de una especial sensibilidad creativa y una minuciosidad en el detalle³⁸. Precisamente son éstas las señas de identidad que sus contemporáneos reconocían en el artista llamándolo con el epíteto *katatexetechnos*, es decir, el que hace que sus obras pierdan valor y frescura ante el excesivo detalle, lo que contrasta con la *elegantiam et subtilitatem artis marmoreae* de la que habla Vitrubio³⁹. Poseería, pues, en cierto sentido la *berber Zierlichkeit*, como se quiso definir en un principio la impresión que produce esta obra⁴⁰.

La elegancia y el refinamiento en la labra del mármol y los elementos lineales, se han visto en algunos relieves conservados en Berlín como posibles trasuntos de las célebres “bailarinas espartanas” (*saltantes lacaenae*) mencionadas por Plinio⁴¹, pero la crítica especializada ha buscado más paralelismo de este arte refinado en obras coetáneas en la que las telas poseen las mismas características que ya se han mencionado. Singularmente en la sirvienta que aparece en la Estela de Hégeso⁴² y con mayor fuerza expresiva y vistosidad en el grupo de relieves representando un *thiasos*, con Ménades Danzantes, hoy repartidos entre varios museos, que tal vez formasen parte en su día de un monumento circular dedicado a Dionysos⁴³. De distinta mano según se ha dicho⁴⁴, aunque para otros autores serían del mismo artista, son los relieves de la balaustrada del templo de Atenea Niké, relacionables de cerca por su estilo con las obras anteriores. Entre ellos, particularmente, con el panel en el que aparece la Victoria desatándose la sandalia que, para Carpenter sería obra del “Maestro E”, al que identifica directamente con Calímaco, siendo esta opinión otra de las atribuciones posibles⁴⁵.

37. Sobre el estudio de las cabezas en las esculturas conservadas y de otras aisladas en diferentes museos, que no se tratarán en este escrito. Cfr. Reinach, 1903, 93; 1905, 401; Fuchs, 1954, 209-210; La Rocca, 1975, 419-434, con un amplio análisis comparativo.

38. Ya las fuentes, *vid.* nota 32, afirman su maestría en el uso del trépano, atribuyéndole su invención, lo cual es erróneo porque esta herramienta fue usada con anterioridad, pero si es posible que con él se le sacara mayor partido posible llegando al virtuosismo. Igualmente, la minuciosidad en el detalle y el preciosismo son una de las señas de identidad de este artista.

39. Véase el comentario del significado de los epítetos con los que los autores antiguos califican a Calímaco en: Blanco, 1971, 197; Rolley, 1999, 152;

40. Reinach, 1903, 93, citando a Reisch; Fuchs, 1954, 210.

41. Sobre estos dos relieves marmóreos neoáticos, cuyo prototipo se fecha en torno a 420-410 a.C., representando muchachas vestidas con cortas túnicas que se adhieren al cuerpo y cubiertas con un kálatos o bien con un *kalatbiskoi*,

cfr. Schrader, 1924, figs.313-314; Picard, 1939, figs.252-253; Rolley, 1999, 153, fig. 136.

42. Lippold, 1950, 196, lám. 72,2; Fuchs, 1954, 211; Id., 1982, 434-435, n° 574: (*creado tal vez en el taller del escultor Calímaco*); Rolley, 1999, 169, fig.153.

43. Gullini, 1953, 141-160, figs.1a-1b, láms.XLI-LXX; Fuchs, 1954, 211; Id., 1959, 72ss. 89, fig. 1; Id., 1982, 461-464, n°s.609-614; Lippold, 1950, 194, lám. 130b; Blanco, 1957, 42-46, n°s.42-43 y 45-46, láms. XXII,XXV; Bieber, 1977, 110-114, láms.82-83, figs.495-507; Rolley, 1999, 153-154, fig. 137.

44. Blanco, 1971, 200.

45. Carpenter, 1929, 61, láms. 25-27; Fuchs, 1959, 6-20, láms.1-2; Bieber, 1977, 30-32, lám.9, figs. 47-48; Blanco, 1955, 24 ss. llama la atención del hecho que la atribución, que se hace a Calímaco de la estatua de Venus, es *tratada a veces como hecho cierto más que como mera hipótesis*, analizando en las páginas siguientes los fundamentos de tal atribución y demostrando la incertidumbre real que se tiene del autor de esta obra. Particularmente se inclina, por las similitudes estilísticas, a emparentarlo con el Maestro E de la

En otro sentido, esta forma de representación de las figuras en escultura y relieves y tal vez también el influjo de la propia producción pictórica de Calímaco, hoy perdida, tiene su correspondencia directa en la pintura vascular ática, que no se explicaría sin la existencia de las obras referidas. Tal es así que para algunos investigadores el estilo sinuoso de la línea y su repetición como medio expresivo tiene su correspondencia con las figuras femeninas del *epinetrón* del Pintor de Eretría⁴⁶, más contenido en su arte que el Pintor de Meidías⁴⁷ que ha traspasado ya el umbral de lo clásico para entrar plenamente en el manierismo. A este respecto Fuchs ha apuntado que Calímaco ha de ser considerado como el artista más decisivo y consumado del final del clasicismo ático por el manierismo extremo en la forma⁴⁸, añadiendo que el poder de la forma clásica se ha agotado en el linealismo sin una relación directa con la realidad, lo que se convertirá en el sistema artificial estricto del estilo arcaizante.

Si bien la atribución a Calímaco es la más estudiada y debatida, además de la más aceptada, existen otras opiniones acerca del autor material que creó el prototipo de las estatuas que se estudia. Se ha querido ver como obra de Agoracritos de Paros por los pliegues rectilíneos y largos surcos verticales que son comunes en la Venus y en la Themis de Ramnunte, olvidando tal vez las muchas particularidades que las separan⁴⁹. A Praxiteles, con algo más de fundamento, pensando en la sensualidad y en las líneas curvilíneas lo atribuyeron Bernoulli⁵⁰, y Reinach⁵¹, en un primer momento, Bulanda⁵² y Curtius⁵³. Por su parte, Arnold buscó la paternidad de la pieza en el Círculo de Naucides, como obra de Periclitos o de Antifanes⁵⁴, mientras que Bieber, por

Balaustrada, coincidiendo con las opiniones de Carpenter y en parte con las de Scharader, 1924, 351-353, en el sentido de fueran obras de un mismo maestro que, a pesar de todo, no sabemos si fue Calímaco, aunque las evidencias puedan apuntar a él. En un escrito posterior, analizando la copia del Museo del Prado, 1957, 109, dice textualmente: *quizá lo más seguro sería decir que es obra de un maestro ático de hacia el 410, que podría ser el mismo que el Maestro de la Balaustrada del templo de Atenea Niké*. Debe señalarse en este lugar la errónea atribución que hace Delivorrias, 1984, 34, incluyendo a Blanco Freijeiro entre los autores que afirman que el original es obra de Praxiteles. En fecha más reciente La Rocca 1975, 438-439, vuelve a llamar la atención sobre el hecho que las obras atribuidas a Calímaco son fruto de hipótesis, añadiendo que es inútil añadir nuevas atribuciones que no tengan un fundamento sólido.

46. Sobre el Pintor de Eretría, Cagianò de Azevedo, 1960, 410-411; Boardman, 2001, 98 y Gullini, 1953, 161-162 opinando que la Afrodita y los relieves de las Ménades pertenecen al último clasicismo fidiaco atribuyendo ambas obras expresamente a Calímaco.

47. Paribeni, 1961, 978-980; Fuchs, 1954, 213 y Blanco, 1971, 224, lo relacionan directamente con Calímaco; Boardman,

2001, 145-147 ve también en este Pintor una correspondencia con el pretil del templo de Atenea Niké.

48. Fuchs, 1954, loc.cit., en la nota 37 establece los puntos esenciales del concepto de manierismo.

49. Lawrence, (1929), 218, citado por La Rocca, 1975, 437, nota 5. Lawrence en la reedición revisada de la misma obra fechada en 1972, 162, sigue manteniendo la misma atribución, y Schefold, 1957, 543-572.

50. Bernoulli, 1873, 86-116.

51. Reinach, 1903, 92.

52. Bulanda, (1930) 535-553 y (1931), 1-19, citado por La Rocca, 1975, 437, nota 6; Fuchs, 1954, 206, nota 7. La posibilidad de que pudiera ser obra de Praxiteles fue también formulada por Bieber, 1933, 275, nota 5.

53. Curtius, 1882, 174, aunque tal atribución es una opinión oral aislada, expresada en un momento dado, cuando quiso comparar la cabeza de la Afrodita del Louvre con la Afrodita de Cnido de Praxiteles hecho que se produjo en la sesión del día 2 de mayo del año anterior de la Archäologische Gesellschaft in Berlin, siendo contestado por A. Conze en el sentido de que tales atribuciones no tenían demasiado fundamento.

54. Arnold, 1969, 189-197.

su parte, opinaba que la Afrodita sería obra neoática, ecléctica, creada en la primera época imperial⁵⁵. Otros autores han preferido atribuciones genéricas de carácter geográfico sin pronunciarse por el nombre de ningún artista⁵⁶. Finalmente, otros han visto en el neoclásico Arcesilao el artífice creador de esta Venus, como veremos más abajo. Quedan otras cuestiones relativas al prototipo de no escasa importancia, demasiado complejas para tratarlas aquí con detalle, pero que merecen al menos su mención. Son las referidas al material empleado para la ejecución de la estatua, la filiación y tendencias estéticas, la cronología y los lugares de culto.

Con respecto a la primera cuestión ya se ha comentado con anterioridad la opinión de diversos autores defendiendo la probable ejecución del prototipo en bronce, aduciendo unos y otros distintas razones. Así, algunos defienden que el análisis estilístico de los pliegues acusan en ocasiones cierta rigidez, que recuerdan el metal, como en el ejemplar de Boston, entre otras copias⁵⁷. En otras ocasiones se afirma que la gran cantidad de réplicas se debe a que existió un original bronceo facilitando de este modo el sacado de moldes, porque, si de mármol se tratara, se dañaría a la piedra y a la policromía⁵⁸. No obstante, algunos autores defienden el original en mármol aduciendo la gran fama de Calímaco, en caso de ser este artista, por el preciosismo manierista de sus realizaciones debido a su gran maestría en la talla del mármol⁵⁹. No obstante, atribuyendo las Ménades danzantes a este maestro, Fuchs ha visto que los originales pudieran ser planchas de bronce adosadas a la base cilíndrica de un monumento erigido a Dionisos, lo que explicaría la profundidad de los surcos en las telas flotantes de esas figuras femeninas⁶⁰. En cuanto a la filiación ya se ha visto cómo, según la atribución que se haya hecho, se busca una región como patria del artista en cuestión. Las dos más posibles son la de ascendencia peloponésica ya se atribuya a Policlecto o a Naucides y a sus escuelas respectivas, o bien que tuviese un origen ático⁶¹. Lo cierto es que el artista creador de la

55. Bieber, 1933, 271-272, cuya opinión es recogida por Fuchs, 1954, 207, nota 8. La misma autora en 1977, 46-47, soslaya el problema, manifestando sobre la estatua de Venus Genetrix que fue copiada con profusión durante la época romana imperial, centrandó su atención en las adaptaciones y transformaciones que sufrió el original para ser utilizado según las conveniencias particulares, singularmente las emperatrices, aportando numerosos ejemplos.

56. Véase Delivorrias, 1984, loc.cit.; Lipold, 1950, 222, por su parte, no atribuye obra alguna a Calímaco.

57. Cfr. nota 11. Según La Rocca, 1975, 435-436, los contornos lineales netos del chitón de gran parte de las copias hacen pensar en la posibilidad de un original bronceo, pero no es definitivamente necesario.

58. Reinach, 1903, 92. El aserto de este autor, afirmando que Calimaco también era bronceista, se debe a la noticia proporcionada por Pausanias I, 26, 7 por la cual habría elaborado una lámpara de bronce dorado que fue instalada en el Erecteón que ardía durante todo un año. Para los autores que defienden un origen peloponésico es admisible su formación en los talleres de fundición del bronce en Sición o Argos.

59. Karouzou, 1974, 153; La Rocca, 1975, 437, nota 1 manifiesta que estamos bien lejos de conocer la técnica empleada por los artistas griegos en las copias romanas, añadiendo que existen piezas en las que el modelado no tienen que depender de un original en bronce.

60. Fuchs, 1982, 461-464, n^os.609-614.

61. Análisis de esta problemática: La Rocca, 1975, 437-438.

Afrodita tuvo muy presente las enseñanzas de Policeto, pero también supo adaptar la figura al estilo fidiaco creado en el Partenón. Del propio Calímaco, creador del capitel corintio según Vitrubio, se dice que pudo tener como patria aquella ciudad⁶², aunque su formación, su estilo y su sensibilidad eran plenamente áticos⁶³. En este caso las opiniones están divididas entre ático-jónico alcaménico o ático-jónico fidiaco que es el sentir más generalizado. Los contrastes de la figura han hecho pensar, por otra parte, que realmente existe una mezcla de lo peloponésico y lo jónico-ático⁶⁴.

El marco cronológico en el que se supone la creación de esta escultura de Afrodita es muy amplio, casi un siglo, como ya se ha comentado anteriormente según se suponga realizado por artistas como Calamis o Praxiteles. Pero excluidos estos por las diferencias estilísticas, los investigadores se mueven en un arco temporal limitado a los últimos veinte años del siglo V a.C., especialmente en torno a las creaciones atribuidas a Calímaco: las bailarinas espartanas, las ménades danzantes y los relieves de la balaustrada del templo de Atenea Niké, en definitiva, en torno al 420-410 a.C., rebajando algunos la fecha, incluso, hasta el cambio de siglo⁶⁵. Un último aspecto a tratar es el del lugar de culto de la imagen y la identificación real originaria de la estatua. Sobre la primera cuestión existen tres formulaciones. La primera sostiene que el lugar de culto debió estar en Acrocorinto, suponiendo que Calímaco fuera corintio, lo cual se basaría en el hecho de haber creado allí el tercer capitel canónico⁶⁶. La segunda posibilidad es que la diosa tuviera su templo en Atenas, en las inmediaciones del ágora, mientras que la última busca su culto en la región de la Argólida y en particular en la ciudad de Trecén. La Rocca⁶⁷ ha analizado estas cuestiones llegando a la conclusión que no es imposible que hubiera dos lugares de culto gemelos, con dos imágenes de la diosa similares en apariencia, teniendo en cuenta, entre otras razones, las estrechas relaciones de carácter histórico, económicas y religiosas que ambas ciudades mantuvieron desde tiempos remotos.

El tema de la verdadera identidad de la imagen de Afrodita también ha suscitado el interés de los investigadores. Alguno la ha puesto en paralelo con la Afrodita Urania de Fidias que tenía su sede en el ágora ateniense⁶⁸. Más atrayente es la que sostiene su identificación con la Afrodita Nymphia, de la que Pausanias⁶⁹ da

62. Schlörb, 1964, 45-53.

63. Karouzou, 1974, 151-172.

64. Fuchs, 1954, 212.

65. Arnold, *loc. cit.*

66. Schlörb, 1964, 65-67.

67. La Rocca, 1975, 339-341; Delivorrias, 1984, 34, con bibliografía.

68. Karouzou, 1974, 151 ss.; Debe destacarse la monografía de De Settis, 1966, en la que analiza con todo detalle esta problemática. Sobre el epíteto Urania en particular y la identificación del tipo estatuario: 97-159.

69. Pausanias, 2, 32,7.

cuenta de su existencia en el ya mencionado templo de Trecén⁷⁰. La hipótesis de La Rocca es que existen elementos en la Afrodita Louvre-Nápoles que permiten su interpretación como diosa protectora de las esposas en sus nupcias. El gesto de coger el extremo del himatión supone el momento en el que la novia se desnuda ante el marido, mientras que el ofrecimiento de la manzana o la granada con la mano izquierda es símbolo de fertilidad y abundancia, existiendo la costumbre de comer de esta fruta antes de entregarse al esposo. De manera similar se interpreta la finísima tela del chitón y el seno descubierto como signo de fecundidad⁷¹.

La continuidad del tipo estatuario a partir del siglo IV a.C. se mantiene con marcadas variantes y transformaciones que conllevan a nuevas creaciones de otras figuras de la diosa, pero en actitudes y significados distintos que se alejan de este original. Aunque el prototipo siga existiendo en sus santuarios de culto, los derroteros por los que se mueven las corrientes estéticas que se desarrollan durante el Helenismo no son las más propicias para una continuidad en el favor del público y por esta razón se pierde el rastro de la influencia de la imagen⁷². Sin embargo esta situación empezará a cambiar poco antes de la mediación del siglo I a.C., manifestándose, en particular, en las figuras de terracota, cuyos mejores exponentes se encuentran en los ejemplares de Myrina, aunque no son ajenos otros lugares⁷³, y en el testimonio válido de las pinturas parietales pompeyanas en donde renace la imagen de la diosa actualizando de nuevo el antiguo prototipo⁷⁴.

En el ambiente políticamente convulso del final de la República romana, en medio de un ambiente cultural refinado, al menos en las altas capas de la sociedad y en una ciudad donde conviven las más famosas creaciones escultóricas y pictóricas de los grandes maestros griegos del periodo clásico, herencia de las rapiñas y los botines de guerra de épocas pasadas, viene a desarrollarse un gusto

70. Linfert, 1969, 8; V. Steuben, 1972, 811, propone esta identificación, que es desarrollada con detalle por La Rocca, 1975, 441-450. El templo habría sido fundado por Teseo tras el rapto de Elena y la advocación a la diosa, como protectora de las bodas, (*Nympe* = Esposa) era común en varias ciudades del Peloponeso desde tiempos prehoméricos.

71. La Rocca, 1975, 448-450, con abundante aparato documental.

72. Fuchs, 1954, 214; Rolley, 1999, 142. Un estudio exhaustivo sobre la perduración del tipo en época imperial en Grecia, que se extiende desde finales del helenismo hasta el siglo III d.C., en Karanastassis, 1986, 217-261, láms.49-70.

73. De la segunda mitad del siglo I a.C. son algunas terracotas procedentes de Eleonte, en la Tracia oriental que reproducen el tipo de la Afrodita Louvre-Nápoles, Mollard-Besques, 1972, 47, nº D-272, que pueden estar en relación con

las de Myrina, de entre las cuales sobresale por su calidad y fidelidad minuciosa al tipo, el ejemplar conservado en el Louvre: Mollard-Besques, 1963, MYR 28, 15, lám.12 a-b, fig. 253, otras piezas con los números MYR 26 y 27. El mismo ejemplar MYR 28 recogidos también por Brinke, 1991, KT41, y Schmidt, 1997, 198, nº21; Karouzou, 1974, 163, lám.66.3; Delivorrias, 1984, 35, nº237 con bibliografía, fechada a finales del siglo I a.C. Otros ejemplares en Esmirna, Mollard-Besques, 1972, 157, nº D-1055, lám.215 a y c; Delivorrias, 1984, *loc. cit.*, nº236.

74. Aunque por lo general en versiones bastantes libres del original escultórico. Véase Moormann, 1988, 50; 142, cat. 146, Domus I,3,25, IV Estilo, copia libre; 164, fig.187, cat.187, de la Domus V, 2d. Copia libre, Afrodita apoyada en pilar; 170, Domus, VI, 3,7 Academia de música, cat.198c, III Estilo. Sobre las esculturas de bulto redondo de este tipo en época helenística, *vid. infra*.

estético que pone su mirada en las realizaciones clásicas y un deseo de recrear mediante obras nuevas aquellos antiguos logros⁷⁵.

Ese deseo se hace realidad con la aparición de una generación de artistas que revitalizan aquellas corrientes estéticas de los siglos VI al IV a. C. en un nuevo clasicismo de inspiración ática. Entre todos ellos, Arcesilao⁷⁶, considerado por sus contemporáneos como el mejor artista de su época, que fue encargado por el propio Julio César para crear la estatua de culto de Venus, *Aeneadum Genetrix* que presidiría el templo ubicado en el Foro que llevaría su nombre⁷⁷. Precisamente, el tipo estatuario que venimos estudiando en las páginas precedentes se conoce también con el nombre genérico de *Venus Genetrix* cuya denominación tiene su origen, por aparecer la misma imagen y el epígrafe *VENERI GENITRICI*, en las acuñaciones de Adriano y Sabina, pero lo cierto es que, desde el principio de la investigación, ya se puso de manifiesto que la coincidencia de imagen e inscripción no era determinante para una atribución segura, puesto que es de sobra conocido que existen numerosas acuñaciones imperiales de los siglos II y III d.C. en las que aparecen imágenes distintas con el epígrafe indicado o bien el tipo estatuario en cuestión con otros nombres diferentes⁷⁸. Este hecho obliga a plantearnos cual era verdaderamente la estatua que estaba en el templo del foro de César. Esta problemática conlleva, a su vez, a otra subsidiaria, pero no baladí, referida a la identidad del propio Arcesilao y su obra.

Analicemos esta cuestión. Tradicionalmente se ha hecho proceder a Arcesilao de la Magna Grecia en razón de su patronímico de origen espartano, por lo que pudiera ser de Tarento⁷⁹, si bien este hecho no parece relevante al final de la época helenística en donde la *koiné* griega es universal y por ende los patronímicos. Otra razón con más peso es la que señala su afinidad con Pasiteles⁸⁰, célebre escultor sur itálico, famoso por difundir el arte de modelar la arcilla (*protoplasmata*) para obtener bocetos antes de emprender la ejecución de obras

75. Becatti, 1951, *passim*; Id., 1956, 451-462 analiza minuciosamente el ambiente cultural y artístico de la refinada aristocracia romana, desentrañando el "gusto" estético de aquella sociedad desde finales de la República a la época flavia. Véase igualmente sobre este tema: Gualandi, 1982, 259-299; Isager, 1991, 151-178.

76. Sobre este artista, entre otros, Overbeck, 1868, nos. 2268-2270; Robert, 1896, col. 168-169; Lippold, 1950, 386, notas, 16-20; Amorelli, 1958, 662; Becatti, 1956, 199-210; Borda, 1953², 189-204, con amplia bibliografía previa, nota 2. Más recientemente Brinke, 1991, 18-21.

77. Votado antes de la batalla de Farsalia: Apiano, BC, II, 68-69, 108. Consagrado el veintiséis de septiembre del 46 a.C. tras el gran desfile triunfal de César.

78. Klein, 1889, 53-54; Bieber, 1933, 271, nota 3; Fuchs, 1954, 206, nota 1; Borda, 1953², 196; Schmidt, 1997, 198,

nºs.23-28; Gullini, 1953, 139-140 recoge las leyendas y motivos monetales con su bibliografía correspondiente a donde se remite para mayor detalle. El tipo Louvre-Nápoles con la leyenda *Veneri Genitrici* aparece en los reversos de las monedas de Adriano: *BMC Empire*, III, 360 y Sabina: *RIC*, II, 387, 477-479, n° 387, lám.14. Leyenda *Veneri Genitrici*, con tipos escultóricos distintos al que se estudia, en monedas de Adriano, Sabina, Faustina Minor, Antonino Pio, Marco Aurelio, Lucilla, Julia Domna, Septimio Severo, Julia Mamaea, Salonina y en numerosos antonianianos. Tipo Afrodita Louvre-Nápoles con epígrafes diversos: *Veneri Augustale*: Faustina Maior; *Venus*: Antonino Pio, Marco Aurelio, Crispina; *Venus Felix*: Julia Domna; *Veneri Victrici*: Mania Urbica y Nume-riano Augusto.

79. Borda, 1953², 203.

80. Borda, 1953², loc.cit.; Id., 1953, 7-21; Isager, 1991, 178-182.

mayores, de la que Arcesilao fue maestro indiscutible⁸¹. De ser así, pese a la gran tradición artística de aquella ciudad, la formación del artista se habría efectuado en suelo itálico, obteniendo como resultado la creación de una Venus basada en modelos autóctonos, totalmente distintos al tipo Louvre – Nápoles. Esta es la tesis defendida por Borda, buscando el original partiendo de las acuñaciones del *tresvir* M. Cordio Rufo en las que aparece la diosa, en este caso *Venus Vorticordia*, totalmente vestida, con manto dispuesto de forma semicircular sobre las piernas, chitón ceñido bajo el pecho y portando balanza y cetro, con un erote sobre su hombro izquierdo, que se emite precisamente en el año 46 a.C.⁸². La justificación de esta identificación se apoya en la correspondencia con una serie de relieves, entre los cuales uno de la Villa Medici que forma parte del *Ara Pietatis Augustae* en donde aparece la fachada de un templo octástilo que ha sido reconocido como el de *Mars Ultor*, en el Foro de Augusto⁸³. En su frontón puede verse en el centro a Marte Vengador y a su derecha una imagen de Venus similar a las acuñaciones de la *gens Cordia*. Además de este ejemplo se añade la base de Villa Borghese⁸⁴, con precedentes, a su vez, en la base marmórea de *Falerii*, conservada en la catedral de Cività Castellana⁸⁵ en cuyos relieves aparece la diosa vestida, portando largo cetro, en semejanza con las figuras anteriores, todo lo cual conduce a una concepción de la figura plenamente itálica, osco-samnítica, ligada a antiguas imágenes de Venus como diosa de la fertilidad⁸⁶.

Una segunda posibilidad, aunque igualmente hipotética, es la que mantiene un origen micro asiático o ático para Arcesilao, que habría sido llevado a Roma por

81. Plinio, *nat.*, 35, 155; *magnificat Arcesilaum*. Ferri, 1946, 210; Becatti, 1956, 199-210; Isager, 1991, 164-165; Carpenter, 1941, 75 concede especial importancia a los bocetos en arcilla, como innovación en la concepción de la realización de las estatuas o de los relieves, puesto que con anterioridad siempre se concebía la estatua como resultado del desbaste del material pétreo. No obstante, Arcesilao no es el inventor de la técnica del modelado, sino su difusor en Roma, junto con Pasteles. La habilidad de ambos autores en esta técnica enlaza, por otra parte, con la larga tradición del modelado entre los itálicos, tanto para las terracotas votivas como para el retrato. Véase a este respecto el estudio de Bianchi-Bandinelli, 1934 (1973), 179-212, destacando la predilección itálica por la técnica del “non finito” y por el ilusionismo plástico, con mención expresa de Arcesilao, cfr.200 y 212.

82. Esta identificación se basa en una hipótesis de Weickert, 1925, 52, a la que se suman entre otros autores de forma tangencial, Bieber, 1933, 261 y Scott Ryberg, 27 y 91, figs.16 y 42 a-c, y el propio Borda, *loc.cit.*, citados por Felletti Maj, la cual da por sentado que la figura de Venus que aparece en la base es el tipo estatuario creado por Arcesilao, lo que permitiría fechar esta base después del año 46 d.C. Sobre las emisiones de la *gens Cordia*: Crawford, 1974, 473, nº463/1,lám.LIV, nº 19.

83. Cagianò de Azevedo, 1951, 37-38, nº3 y 56-64, con amplia bibliografía, láms.1,1; II,2; Kleiner, 1992, 141-145, con bibliografía actualizada, 164.

84. Borda 1953, 198-199, fig.4.

85. Felletti Maj, 1977, 190-191, nota 125; Kleiner, 1992, 51, figs.32-33, bibliografía anterior en página 57. Delivorrias, 1984, 598.

86. Borda, 1953², 196-203, fig. 5. En la discusión de estos temas el autor opina que el tipo iconográfico de la Afrodita Louvre-Nápoles debe ser obra de un taller ateniense de finales del siglo V d.C. Picard, 1973, 177, por su parte, piensa que la réplica más fiable de la Venus Genetrix hay que buscarlo en el altar de Cività Castellana. Este autor llama la atención sobre la investigación llevada a cabo por Bieber tendente a hallar el prototipo de la creación de Arcesilao en una estatua de Fulda y otros ejemplares neoclásicos de corte industrial, donde la diosa aparece vestida, con el erote y un niño en la mano tal vez otro erote o el propio Iulo, variante de la imagen en donde aparece una balanza en la moneda de Cordio Rufo. Crítica, además a Bieber porque esta teoría implica un simple maestro de taller y no un artista creador, para acabar señalando que tal obra sería ecléctica, fechada en los momentos finales de la República o principios del Imperio.

iniciativa de L. Licinio Luculo en el año 69 o 68 a.C. tal vez a su regreso de la tercera guerra contra Mitrídates⁸⁷. En Roma instaló su taller con la protección expresa de los Licinios, y de otros prohombres de la elite republicana como Cicerón, Catón, y el mismo César. La formación helenística de este artista, que habría conocido de cerca los originales de los grandes maestros clásicos y que sería conocedor de las técnicas de la labra del mármol y de la fundición del bronce, en contacto directo con el ambiente de los talleres y artistas coetáneos, se haría patente en obras, ya efectuadas en Roma, como los ‘*Centauri Nymphas gerentes*’, obra que formaba parte de la colección de Asinio Polión en el *Atrium Libertatis* o la no menos ‘Leona jugando con erotes alados’, arte amable en consonancia con la corriente “rococó” tan desarrollada y popular durante el periodo helenístico⁸⁸. Este artista, que ya era famoso, fue el elegido por el Dictador para concebir y ejecutar una obra de gran trascendencia simbólica y propagandística, ya que habría de representar en primer término a la diosa madre de la *gens Iulia* y por extensión la de todo el pueblo romano. En esta escultura, tal vez de bronce⁸⁹, debió realizar, su obra maestra, aún no concluida cuando la consagración del Foro en el año 46 a.C.

No obstante, pensar que el tipo de la Afrodita atribuida a Calímaco, fuera en realidad un original de Arcesilao está descartado de entrada puesto que las diferencias estilísticas entre las creaciones postfidias de finales del siglo V a.C. no tienen cabida entre las creaciones conocidas de la corriente neoática predominante en aquellos momentos. Que simplemente copiase de forma literal la obra del antiguo maestro griego es posible, pero esta eventualidad choca con la fama del artista, que de ser considerado el mejor escultor de su época, elegido por un experto conocedor del arte griego como César⁹⁰, quedaría reducido a la categoría de simple copista de taller, lo que no puede ser cierto ni aceptable si se tiene en cuenta la apreciada labor de otros afamados escultores neoáticos, caso de Pasiteles, Estefano, Menelao y Aviano Evandro⁹¹. Una tercera vía posible es la de una reelaboración inspirada en el original, algo muy frecuente durante los siglos del helenismo. Como apunta Gullini “*D’altro canto la visione disegnativa*

87. L. Licinio Lúculo, aparte de gran militar, fue famoso en su época por ser hombre culto, poseedor de una amplia biblioteca greco-latina abierta a todos y refinado gastrónomo. La hipótesis fue propuesta por Bianchi-Bandinelli, 1970, 49, basándose en una antigua idea de Ulrich (1887), al que siguen Picard, 1973, 163-165 y André-Bloch-Rouvert, 1981, 156, nº 3.

88. Plinio, *nat.*, 36, 41, *laenam aligerosque ludentis cum ea Cupidines*. Ferri, 1946, 244; Borda, 1953², 191-192, fig.1. Las fuentes mencionan otras obras del mismo artista, todas ellas al parecer exquisitas, que llegaban a alcanzar grandes precios, incluso por los bocetos en arcilla, en el mercado artístico romano del momento. Plin., *nat.*, 35,156; 36, 41.

89. García y Bellido, 1972, 142, habla de la estatua aurea de la diosa, extremo este que no aparece en las fuentes ni he podido contrastar con ningún otro autor moderno. En el centro del foro si existió una estatua ecuestre de César en bronce dorado: Stacio, *Silvae*, I, 1, 84-85.

90. Como ejemplo del gusto refinado de César baste señalar como, en el propio templo de la diosa, existían dos lienzos del pintor griego Timómaco, uno representando a Medea y el otro a Ayax por los que había pagado la fabulosa cantidad de 80 talentos. Cfr. Plinio, *nat.*, 35, 26.

91. Lippold, 1950, 386-387; Becatti, 1951, 24-28; Borda, 1953: Id., 1953², 196-197.

*dell'originale era congeniale con il desiderio di virtuosismo degli artisti tardo-ellenistici e la loro aspirazione verso canoni ritmici lineari, que son la base del fenómeno della scultura arcaistica. E potrebbe essere suggestivo proporre, naturalmente per amore di pura e semplice esemplificazione, che proprio in questa variante tardo ellenistica si deba riconoscere la famosa Venere Genitrice di Arkesilas*⁹². En este caso hipotético estaríamos ante una obra original⁹³ inspirada en la obra en general de Calímaco y su escuela, o en la escultura original de Afrodita, si es que existió. En cualquiera de los casos planteados con anterioridad subyace la idea de una divinidad protectora de la mujer y propicia a la fertilidad humana. En este caso particular esta divinidad pasaría a tener un rango superior, convirtiéndose, por extensión, en Madre (*genetrix*) de la estirpe romana.

Tal vez esta tercera vía podría explicar la devoción y culto de esta advocación de Venus en numerosas ciudades de Italia, pero que es caso particular en la ciudad de Ancona, cuyo antiguo templo e imagen aparecen representados en la Columna Trajana. En efecto, en el panel segundo tras la Victoria que escribe en el escudo⁹⁴, se representa la ciudad en conexión con el momento en que zarpa la flota romana para la segunda guerra dálica. En esos relieves aparecen algunos monumentos entre los cuales el Arco que aún subsiste y, en una elevación, la representación de un templo tetrástilo, cuyo podio se ha hallado mediante excavaciones arqueológicas bajo la actual catedral de San Ciriaco, en cuya puerta se puede ver el simulacro de la diosa en su acepción de *Genetrix*, que testimonia el culto de esta divinidad ancestral y el tipo estatuario en cuestión⁹⁵.

Relacionado estrechamente con el culto es la popularidad del tipo estatuario. Si se acepta la hipótesis de Borda de que el tipo de las acuñaciones de Cordio Rufo, basado los monumentos itálicos que le anteceden, fuera la estatua realizada por Arcesilao, no se explica el hecho de que no hubiese tenido más fama. La interrogante que subsiste, por lo tanto, es que, cómo es posible que de una estatua de culto de tal categoría no se hicieran copias. Tanto más por la importancia del comitente y del artista. El hecho cierto es que, en la actualidad, estatuas de gran

92. Gullini, 1953, 138.

93. Según García y Bellido, 1972, 117, cuando el artista solo se ha inspirado en un modelo original, proponiéndose únicamente imitar el estilo del artífice creador o de su escuela, deberemos ponderar si el llamado copista no está realizando una obra original propia. Sería el caso de la corriente neoática y sobre todo de la arcaizante.

94. Concretamente entre los paneles LXXVIII-LXXIX, 205-207. Cfr. Settis et alii, 1998, 210, 223 y 396-397. Reinach, 1909, 351, n°63.

95. Reinach, 1905, 395-396 ya señalaba la existencia del tipo *Genetrix* en el panel de la Columna Trajana y la extensión de su culto por el número de estatuas halladas en Italia. Charbonneau, 1966, 1127. Afirmación refrendada en el catálogo de Brinke, 1991, 29, 43.80, 147-189 en donde, solo en Italia, han aparecido al menos treinta y cinco estatuas. Estudios modernos sobre el culto a Venus *Genetrix* y sobre el templo de Ancona, que las excavaciones han demostrado ser en realidad un hexástilo de orden corintio, realizado entre los siglos II-I a.C. como demuestran las marcas de cantero con letras latinas, en Luni, 2003, 64-87; Id., 1999, 36-37.; Cellini, 2003, 88-93; Sebastiani, 1996 (2004), 33.

tamaño y bulto redondo con el tipo mencionado de Venus y Eros en la espalda no aparecen en los grandes repertorios en donde se estudia la iconografía de Afrodita - Venus, lo cual es verdaderamente inexplicable. Por el contrario, el estudio de Brinke⁹⁶ demuestra que el tipo estatuario Louvre – Nápoles está presente ya a finales del helenismo y por ello coetáneo con la época en que Arcesilao realiza su *Venus Genetrix*, aunque no sabemos si es coincidente, y que perdura a lo largo del siglo I d.C., con un renacer en época adrianea gracias a la devoción de Sabina por esta advocación de la diosa, ya demostrado en las acuñaciones comentadas. Deben recordarse, además, dos estatuas - retrato de la emperatriz caracterizada con el tipo de Venus Genetrix, una conservada en el Vaticano⁹⁷ y otra hallada en Ostia⁹⁸ en las que se observa la particularidad de que la fina tela del chitón cubre el seno izquierdo en coincidencia con la imagen de las monedas, lo cual constituye una clara variante del tipo original. Un dato significativo que puede revestir un interés añadido es el hecho de que en las excavaciones del templo de la diosa en el Foro de César apareció, junto a los restos del altar, un pedestal con un epígrafe fechado en el 138 d.C. en que se menciona la dedicación de una estatua de Sabina divinizada, hoy perdida, erigida por los ciudadanos de la ciudad africana de Sabratha⁹⁹.

Mucho más podría añadirse a esta breve síntesis historiográfica sobre la investigación de este tipo estatuario que constituye uno de los problemas arqueológicos más difíciles y que más polémica ha suscitado desde hace siglo y medio, cuando se iniciaron con rigor científico los problemas de la iconografía antigua. Valga este trabajo como contribución a esos estudios en el que se ha intentado ofrecer un estado de la cuestión por primera vez en castellano. Ha de insistirse, sin embargo, para concluir este escrito, que pese el empeño por parte de los investigadores en el deseo de restitución e identificación de las obras escultóricas de arte greco-romano sus estudios se fundamentan, en muchas ocasiones, en hipótesis que se dan como ciertas, apoyándose unas en otras, careciendo en realidad de una base cierta y real. En el caso del prototipo Afrodita Louvre – Nápoles atribuida a diferentes artistas, parece muy razonable, una vez

96. Estudiadas por Brinke son copias de época helenística, entre otras estatuas, las de Leningrado (G9), Colección Alba (G10) y Nueva York, Metropolitan (G15). Apunta esta autora que el número de copias se mantiene constante durante la época julio-claudia para caer brevemente en el periodo flavio y ascender de manera significativa durante Trajano y Adriano con alrededor de veinte piezas y leve disminución durante el resto del siglo II d.C., con algunos ejemplares más en tiempos de los Severos. Luego, el tipo desaparece.

97. Hallada en la Basílica de Otricoli en el siglo XVIII. Gullini, 1953, 135, nota 1; Fuchs, 1954, 206 ss.; Id., 1963, 147-148,

nº 204 con la bibliografía anterior; Bieber, 1977, 47, fig.143; Brinke, 1991, 160-161, G25.

98. Hallada en 1941 en la *Sede degli Augustali*, actualmente en el Museo de Ostia. Cfr. Calza, 1964, 77-78, nº 124, lám. LXXII; Bieber, 1977, 46, figs.47-48; Brinke, 1991, 162-163, G28.

99. Lugli, 1946, 253; Coarelli, 1974, 106. Quedará siempre en la duda porqué la emperatriz eligió este tipo estatuario y no el de la Venus Vorticordia, que sería el lógico si su estatua de culto hubiese estado en el interior del templo.

analizadas con detalle todas las posibilidades de estilo de las obras originales contemporáneas y de las copias existentes, aceptar la paternidad de Calímaco como la más probable entre los artistas coetáneos, aunque desconocemos ciertamente como era el original¹⁰⁰, lo cual ocurre igualmente en el caso de la *Venus Genetrix*, si bien al menos contamos con el testimonio directo de los autores clásicos latinos que avalan la autoría de Arcesilao de una estatua de ese nombre. Pero en ambos casos, en el estado actual de la investigación, ha de admitirse que nos encontramos impotentes para dar respuesta a cuestiones irresolubles¹⁰¹.

Bibliografía:

- AMORELLI, M.T. (1958): s.v. "Arkesilaos 2º" en *E.A.A.*, I, Roma, 662.
- ANDRÉ, J. – BLOCH, R. – ROUVERT, A., (1981): *Pline l'Anticent, Histoire Naturelle, Livre XXXVI*, Paris.
- ARNOLD, D., (1969): Die Polikletnachfolge, Untersuchungen zur Kunst von Argos und Sikyon zwischen Poliklet und Lyssip, *Jdl*, 25, Erg.H. Berlin.
- BAENA ALCÁNTARA, M^a D. (2000): "La escultura romana en el Museo Arqueológico de Córdoba", *Actas de la III Reunión de escultura romana en Hispania*, (LEÓN ALONSO-CASTRO, P. – NOGALES BASARRATE, T., coords.cient.: Madrid, 225-235.
- BALIL, A. (1965): "Varia helenística-romana", *AEspA*, XXXVIII, 106-139.
- BECATTI, G., (1951): *Arte e gusto negli scrittori latini*, Firenze.
- BECATTI, G., (1951a): *Problemi Fidiaci*, Milano.
- BECATTI, G. (1956): "Lecture Pliniane: Le opere d'arte nei Monumenta Asini Pollionis e negli Horti Serviliani" en *Studi in onore di A. Calderini e R. Paribeni*, III, Milano, 199-210 = *Cosmos*, Roma 1987, 451-462.
- BECATTI, G. (1958): s.v. "Alkamenes" en *EAA*, I, Roma, 255-260.
- BECATTI, G., (1970): "Restauro dell'Afrodite seduta fidiaca", *StMisc*, 15, 35-44 = *Cosmos*, Roma, 1987, 223-243.
- BERNOULLI, J.J., (1873): *Aphrodite. Ein Baustein zur griechischen Kunstmythologie*, Leipzig.
- BIANCHI-BANDINELLI, R., (1934, 1973): "Una testa in terracotta nei musei di Berlino", *Mnemosyne*, I, 38ss., = *Storicità dell'arte classica*, Bari, 179-212.
- BIANCHI-BANDINELLI, R., (1970): *Roma centro del poder*, Madrid.
- BIEBER, M., (1933): "Die Venus Genetrix des Arkesilaos", *RM*, 48, 261-276.
- BIEBER, M., (1977): *Ancient Copies*, New York.
- BLANCO FREIJEIRO, A., (1955): "Mármoles antiguos de la Casa Ducal de Alba", *AEspA*, XXVIII, 20-32.
- BLANCO FREIJEIRO, A., (1957): *Museo del Prado. Catálogo de la Escultura*, Madrid.
- BLANCO FREIJEIRO, A., (1971): *Arte griego*, Madrid.
- BOARDMAN, J., (1989, reimpr.2001,Singapore): *Athenian Red Figure Vases. The Classical Period*. London.
- BORDA, M., (1953): *La Scuola di Pasiteles*, Bari.
- BORDA, M., (1953²): "Arkesilaos", *BullComm*, LXXIII (1949-1950), 189-204.
- BRINKE, M., (1991): *Kopienkritische und typologische Untersuchungen zur statuarischen Überlieferung der Aphrodite Typus Louvre-Neapel*, Hamburg.
- BRINKERHOFF, D.M., (1978): *Hellenistic Statues of Aphrodite. Studies in the History of their Stylistic Development*, New York – London.
- CAGIANO DE AZEVEDO, M., (1951): *La Antichità di Villa Medici*, Roma.
- CAGIANO DE AZEVEDO, M., (1960): s.v. "Eretria, Pittore di" en *EAA*, III, 1960, 410-411.
- CALZAVARA CAPUIS, L., (1968): *Alkamenes: fonti storiche e archeologiche*, Firenze.
- CARPENTER, R., (1929): *The sculpture of the Nike Temple Parapet*, Cambridge (Mass.)
- CARPENTER, R., (1941): "Observations on Familiar Statuary in Rome", *MAAR*, XVIII, New York.

100. Intento de reconstrucción del original en Brinke, 1991, 81-93.

101. Holscher, 2010, 210.

- CASKEY, L.D., (1930): "A Statue of Aphrodite", *BullMusFA*, XXVIII, n° 169, 82-89.
- CELLINI, G., (2003): "Testimonianze relative al culto di Venere in Ancona" en *San Ciriaco. La Cattedrale di Ancona* (M.I. Polichetti, cur.), Milano, 88-93.
- CHARBONNEAUX, J., (1963): *La Sculpture Grecque et Romaine au Musée du Louvre*, Paris.
- CHARBONNEAUX, J., (1966): s.v. "Venere" en *EAA*, VII, 1121-1128.
- CHARBONNEAUX, J.: "Escultura" en CHARBONNEAUX, J. – MARTIN, R. – VILLARD, F., (1970), *Grecia Clásica*, Madrid.
- COARELLI, F., (1974): *Guida archeologica di Roma*, Verona.
- CRAWFORD, M.H., (1974): *Roman Republican Coinage*, Cambridge.
- CURTIUS, L., (1882): Sitzungberichte. Archäologische Gesellschaft in Berlin, *AZ*, 174.
- DE FRANCISCIS, A., (1958): s.v. "Aphrodite" en *E.A.A.*, I, Roma, 115-128.
- DELIVORRIAS, A. – BERGER-DOER, G. – KOSSATZ-DEISSMANN, A. (1984): s.v. "Aphrodite" en *L.L.M.C.*, II, 1-2, 2-151.
- DÜMLER, F., (1894): s.v. "Aphrodite" en Pauly-Wissowa, *RE*, I,2, cols.2729-2787.
- FELLETTI MAJ, B.M., (1977): *La tradizione italiana nell'arte romana*, Roma.
- FERRI, S., (1946): *Plinio il Vecchio. Storia delle Arti Antiche*, Roma.
- FUCHS, W., (1954): "Zum Aphrodite - Typus Louvre-Napoli und seinen neuattischen Umbildungen" en *Neue Beiträge zur klassischen Altertumswissenschaft (Festschrift zum B. Schweitzer)*, Stuttgart, 206-217.
- FUCHS, W., (1959): *Die Vorbilder der neuattischen Reliefs, Jdl suppl.*, XX, Berlin.
- FUCHS, W., (1963): "Statue der Aphrodite mit modernem Porträtkopf der Sabina" en W. Helbig, *Führer durch die öffentlichen Sammlungen klassischer Altertümer in Rom*, I, Tübingen, 147-148.
- FUCHS, W., (1982): *Scultura Greca*, Milano. (ed. orig. *Die Skulpture der Griechen*, München, 1980).
- FURTWÄGLER, A., (1884): s.v. "Aphrodite in der Kunst" en *Roscher*, I, 406-419.
- FURTWÄGLER, A., (1893): *Meisterwerke der griechischen Plastik. Kunstgeschichtliche Untersuchungen*, Leipzig-Berlin.
- GARCÍA Y BELLIDO, A. (1949): *Esculturas romanas de España y Portugal*, Madrid.
- GARCÍA Y BELLIDO, A., (1972): *Arte Romano*, Madrid.
- GUALANDI, G., (1982): "Plinio e il collezionismo d'arte" en *Plinio il Vecchio sotto il profilo storico e letterario. Atti del Convegno di Como*, 1979, Como, 259-299.
- GUERRINI, L., (1961): s.v. "Kallimachos" en *E.A.A.*, Roma, 298-300.
- GULLINI, G.: "Aphrodite én kepois", *RendPontAcc*, 1945-1946, 151-163.
- GULLINI, G., (1953): "Kallimachos", *ArchClass*, V, 2, 133-168.
- HÖLSCHER, T., (2010): *L'archeologia classica. Un'introduzione*, Roma.
- HÜBNER, E., (1862): *Die antike Bildwerke in Madrid*, Berlin.
- ISAGER, J., (1991): *Pliny on Art and Society. The Elder Pliny's Chapter on the History of Art*, London - New York.
- JONES, H.S., (1963) (Ed.anast.1926): *A Catalogue of the Ancient Sculptures. The Sculptures of the Palazzo dei Conservatori*, Roma.
- KARANASTASSIS, P., (1986): "Untersuchungen zur Kaiserzeitlichen Plastik in Griechenland. I. Kopien, Varianten und Umbildungen nach Aphrodite-Typen des 5. Jhs. v. Chr.", *AM*, 101, 207-261.
- KAROUZOU, S., (1974): (también citado como KARUSU, S.) "Neues zur Aphrodite Fréjus. Ein attischer Kopf und das Fragment einer Grastele", *AM*, LXXXIX, 151-172.
- KLEIN, W., (1898): *Prasiteles*, Leipzig.
- KLEINER, D.E.E., (1992): *Roman Sculpture*, New Haven – London.
- LANGLOTZ, E., (1952): "Alkamenes Probleme", *BWPr*, 108, Berlin.
- LANGLOTZ, E., (1954): "Aphrodite in den Gärten", *SBHeidelberg*, 1953-1954, 2, Heidelberg.
- LA ROCCA, E., (1975): "Una testa femminile nel Museo Nuovo dei Conservatori e l'Aphrodite Louvre – Napoli", *ASAtene*, L-LI, 419-450.
- LAWRENCE, A.W., (1972): *Greek and Roman Sculpture*, London. (Edición revisada de la original de 1929, *Classical Sculpture*).
- LINFERT, A., (1966): *Von Polyklet zu Lysipp. Polyklets Schule und ihr Verhältnis zu Skopas von Paros*, Giessen.
- LIPPOLD, G., (1919): s.v. "Kallimachos" en Pauly-Wissowa, *RE*, Bd. X, 2, cols.1645-1647.
- LIPPOLD, G., (1950): *Die griechische Plastik (Handbuch der Archäologie*, III,1), Munich.
- LUGLI, G., (1946): *Roma antica. Il centro monumentale*, Roma.
- LUNI, M., (1999): "I Greci nel kolpos adriatico, Ankon e Numana" en *I Greci in Adriatico*, vol.2, 11-56.
- LUNI, M., (2003): "Ankon – Ancona e la Domus Veneris sull colle di San Ciriaco" en *San Ciriaco. La Cattedrale di Ancona* (M.I. Polichetti, cur.), Milano, 64-87.
- MAIURI, A., (1957): *Museo Nazionale di Napoli*, Napoli.
- MANSUELLI, G., (1958): *Galleria degli Uffizi. Le Sculture*, I-II, Roma.
- MATTINGLY, H. – SYDENHAN, E.A., (1926, repr.1968): *The Roman Imperial Coinage*, London = RIC.

- MENDEL, G., (1912-1914): *Musées impériaux ottomans. Catalogue des Sculptures grecques, romaines et byzantines*, I-III, Constantinople.
- MUSTILLI, D., (1938): *Il Museo Mussolini*, Roma.
- OVERBECK, J. (1868): *Die antiken Schriftquellen zur Geschichte der bildenden Künste bei den Griechen*, Leipzig.
- PARIBENI, E., (1961): s.v. "Meidias, Pittore di" en *EAA*, IV, Roma, 978-980.
- PASQUIER, A., (1985): *La Vénus de Milo et les Aphrodites du Louvre*, Paris.
- PAULY, A. – WISSOWA, G. (1893-1963): *Realencyclopädie der classischen Altertumswissenschaft*, Stuttgart. = Pauly-Wissowa. *RE*.
- PICARD, CH. (1939): *Manuel d'Archéologie Grecque. La Sculpture*, II, Paris.
- PICARD, G.CH., (1973): "Recherches sur la composition héraldique dans l'art du Ier. Siècle av. J.C.", *MEFR Antiquité*, 85, nº1, 163-195.
- REINACH, S. (1903): *Recueil de Têtes antiques idéales ou idéalisées*, Paris.
- REINACH, S., (1905): "Quatre statues figurées sur la Colonne Trajane" *RA*, (1905/1, IV ser. t.V), 393-403.
- REINACH, S., (1909): *Répertoire de Reliefs Grecs et Romains. I. Les Ensembles*, Paris.
- RIZZO, G.E., (1934): *Tbiasos. Bassorelievi Greci di soggetto dionisiaco*, Roma.
- ROBERT, C., (1894): s.v. "Alkamenes" en *PW*, I, cols.1507-1508, Stuttgart.
- ROBERT, C., (1896): s.v. "Arkesilaos" en *PW*, II, cols.1168-1169, nº 21.
- RODRÍGUEZ OLIVA, P., (2009): "La escultura ideal" en *Arte Romano de la Bética*, (LEÓN ALONSO-CASTRO, P., coord.) Sevilla, 42-151.
- ROLLEY, C., (1999): *La Sculpture Grecque. 2. La Période Classique*, Paris.
- ROMERO DE TORRES, E. (1930): "Excavaciones en el Camino de Mesta, próximo al puente de Arroyo de Pedroches (Extramuros de Córdoba)", *JSEA*, 108, nº4 de 1929, 5-13.
- ROSCHER, W., (1884-1937): *Ausführliches Lexikon der griechischen und römischen Mythologie*, Leipzig.
- RUESCH, A., –s.a. (1907)–: *Guida del Museo Nazionale di Napoli*, Napoli.
- SCHEFOLD, K., (1957): "Pompeji. Agorakitos als Erbe des Pheidias", en *R. Boebringler, Eine Freundesgabe*, Tübingen, 543-572.
- SCHLÖRB, B., (1964): *Untersuchungen zur Bildbauergeneration nach Phidias*, Frankfurt.
- SCHMIDT, A., (1997); s.v. "Venus" en *LIMC*, VII, 1-2, Zürich und Düsseldorf, 190-230.
- SCHRADER, H., (1924): *Phidias*, Frankfurt am Main.
- SCHUCHHARDT, W.-H., (1959): *Die epochen der griechischen Plastik*, Baden-Baden.
- SCHUCHHARDT, W.-H., (1977): "Alkamenes", *BWPr*, 126, Berlin.
- SEBASTIANI, S., (1996, rist.2004): *Ancona. Forma e urbanistica*, Roma.
- SETTIS, S., (1966): Xeloné. Saggio sull'Aphrodite Urania di Fidia, Pisa.
- SETTIS, S., (1998): "La Colonna" en SETTIS, S.- LA REGINA, A.- AGOSTI, G. - FARINELLA, V., *La Colonna Traiana*, Torino.
- STEUBEN, H, VON, (1972): Recensión al libro de LINFERT, 1966, en *Gnomon*, XLIV, 811.
- VASORI, O., (1979): "Statua acefala di Afrodite c.d. Charis" en *Museo Nazionale Romano. Le Sculpture*, I,1, Roma, 133-136.
- WINTER, F., (1890): "Ueber ein Vorbild neu-attischer Reliefs" en *BWPr*, 50, Berlin, 97-124.

LÁMINA 1



Venus tipo Louvre - Nápoles
Museo Arqueológico de
Córdoba Inv. EO24541.
Foto Museo.



Venus Tipo Louvre - Nápoles
Museo Arqueológico de
Córdoba Inv. EO29734,
Según García y Bellido

LÁMINA 2



1



2

Afrodita Tipo Louvre - Nápoles.
1. Louvre . 2. Nápoles.
Según Bieber Figs. 124 y 125

LÁMINA 3



Afrodita Tipo Louvre – 1. Uffizi. 2 y 3. Boston, según Bieber Figs. 127 y 139-140

LÁMINA 4



Reversos de Denarios de Adriano (1) y Sabina (2) con la imagen de Venus Genetrix, según Bieber, Figs. 144 y 145



Sabina Como Venus Genetrix. Vaticano
Según Bieber, Fig. 143

LÁMINA 5



Denario de Mn. Cordius Rufus,
Rev. Venus Vorticordia
Según Crawford, Rrc, 463/1

LÁMINA 6



Columna Trajana. Templo De Venus Genetrix
Foto Eugenio Monti, En S. Settis Et Alii, *La Colonna Traiana*, 1988.