

HIPÓTESIS RECONSTRUCTIVAS DE ESCULTURAS ROMANAS IDEALES DE LA BÉTICA

LUIS BAENA DEL ALCÁZAR

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

✉: lbaena@uma.es

ANALES
DE ARQUEOLOGÍA
CORDOBESA
NÚMERO 18 (2007)

PÁGS. 237-262

RESUMEN¹

Se estudian en este trabajo cuatro esculturas aparecidas en el solar bético, algunas conocidas de antiguo, pretendiéndose mediante la confrontación con otras imágenes completas realizar su estudio y restituir su imagen original desde un punto de vista puramente hipotético, añadiendo mediante el dibujo las partes anatómicas desaparecidas, así como los atributos u objetos que estas estatuas portaban.

ABSTRACT

Four sculptures appeared in the Bética, some knowing old are studied in this work, trying to reconstitute their original image, from a hypothetical point of view, adding the anatomical parts disappeared, the attributes or objects that these statues carried, by means of drawings.

INTRODUCCIÓN

La inmensa mayoría de las esculturas de la Antigüedad greco-romana que han llegado hasta nuestros días han aparecido incompletas o fragmentarias. La excepción a esta regla ha sido cuando, en contadas excepciones, las condiciones medioambientales o las circunstancias particulares del yacimiento arqueológico han sido muy favorables, permitiendo que las figuras se conservaran intactas en todas sus partes, incluso con su policromía original². Pero lo habitual es, pues, que las estatuas tengan fracturadas y perdidas, bien la cabeza, bien alguna de las extremidades, casi siempre los atributos u otros detalles accesorios y, en el peor de los casos, que solo sobreviva el tronco. Sin embargo, desde el Re-

¹ Artículo realizado bajo los auspicios del Grupo de Investigación Área de Arqueología. Universidad de Málaga, HUM 0343, de la Consejería de Educación y Ciencia de la Junta de Andalucía.

² AA.VV., 2004, *passim*.

nacimiento, humanistas, artistas y príncipes, no se han resignado nunca a ver aquellas imágenes escultóricas mutiladas, sino que, muy por el contrario, han procurado por todos los medios restituir las partes desaparecidas con el deseo legítimo de verlas como estuvieron originariamente, aunque no siempre con fortuna o con acierto³.

Este gusto por la restitución, fenómeno común en toda Europa desde el siglo XVI en adelante, en absoluto privativo de los materiales lapídeos, ha estado siempre asociado a la imagen del mecenas o del gran coleccionista laico o eclesiástico, los cuales no se podían permitir la exhibición de obras rotas en sus galerías de monumentos antiguos sin riesgo de caer en el descrédito entre sus iguales, ni estaba tampoco en su concepción estética colocar tales obras fragmentarias en sus salones, arriesgando la belleza ornamental del conjunto que la mayoría de ellos poseían⁴. El resultado de tales restauraciones, algunas realizadas por grandes maestros pero por lo general no siempre acertadas por desconocimiento con respecto

al original, se puede constatar continuamente en la visita de los museos, gliptotecas y galerías de arte. Incidiendo en este tema de las restauraciones erróneas puede traerse a colación de manera anecdótica, entre otros muchos ejemplos posibles, el caso particular del Laocoonte, que desde el momento de su hallazgo, se buscó completar las partes perdidas. De esta manera, se sucedieron intervenciones diferentes desde la primera efectuada en 1532 por Giovanni Angelo Montorsoli, discípulo de Miguel Ángel Buonarroti. La imagen grandilocuente del padre con el brazo derecho extendido apartando de sí la rosca de la serpiente perduró, tras otros avatares, hasta la restauración definitiva de F. Magi a finales de los años cincuenta del siglo XX⁵. Afortunadamente, la tendencia actual de muchos museos es la de eliminar esos aditamentos para recuperar la pureza del original.

En la investigación, singularmente desde el siglo XIX, ha sido frecuente ver en libros y revistas especializadas restituciones de todo tipo de monumentos arqueológicos, incluidas las esculturas, con el objetivo de obtener una mejor comprensión no solo de la estatua en sí misma, sino para buscar los prototipos, las réplicas y las derivaciones, sobre todo en la escultura ideal. No insistiremos en este aspecto, pues es bien conocido por todos⁶. En el caso particular que nos ocupa se ha realizado el estudio tipológico y estilístico de cuatro esculturas béticas, algunas conocidas de antiguo, proponiendo nuevas interpretaciones con sus restituciones hipotéticas correspondientes por medio del dibujo, que desde nuestro punto de vista pueden ser totalmente válidas, pero que se proponen a la opinión autorizada de los especialistas.

³ CONTI, 1988, especialmente la páginas dedicadas a la restauración durante los siglos XVI al XIX: 32-38; 101-107; 194-202; MARTELOTTI, 61-71; PANZA, 1990.

⁴ CAGIANO DE AZEVEDO, 1948; HASKELL - PENNY, 1981, 3-154;

⁵ Gracias al reconocimiento del llamado "brazo Pollack" hallado en 1905 y reconocido como auténtico en 1954. Sobre el tema de las restauraciones del Laocoonte, *cfr.* REBAUDO, 1999, 231-258; ID., 2006.

⁶ En la investigación hispánica es algo habitual la restitución de monumentos arqueológicos mediante el dibujo. Recordemos, entre otros muchos: RODRÍGUEZ OLIVA, 1976, 43-46; TRILLMICH, 1996, 95-103, fig. 1; VIVÓ I CODINA, 1996, 213-222, fig. 8; BELTRÁN FORTES - BAENA DE ALCÁZAR, 1996, figs. 7, 10, 12, 14, 19, 33, 63, 67 a 70; VAQUERIZO GIL - NOGUERA CELDRÁN, 1997, 124-128, figs. 9 y 12196 y 198, fig. 26, NOGUERA CELDRÁN, 2000, 111-147, láms. 3 y 12.

Nº 1 FIGURA FEMENINA ARCAIZANTE DE HUÉTOR-VEGA. (LÁM. I, 1-4)

El benemérito pionero de la arqueología clásica en nuestro país, D. Manuel de Góngora, encontró en la granadina localidad de Huétor-Vega, una singular escultura femenina que incorporó a su colección de antigüedades en Granada. A su muerte en 1884, aquella recopilación heterogénea de objetos arqueológicos pasaron por compra del Estado al Museo Arqueológico Nacional de Madrid, en donde se conserva desde entonces⁷. Ya desde el ingreso en esta institución llamó la atención de los investigadores, que no dudaron en reconocer su valía y la rareza de la pieza⁸. Es, en efecto, una pieza labrada en mármol blanco de grano finísimo parcialmente pulimentada en algunos lugares, como si el artista hubiera querido marcar un contraste y buscar intencionadamente los juegos de claroscuro. La técnica, impecable, se manifiesta sobre todo a la hora de esculpir los paños, trazados con una exquisita sensibilidad y finura, de acorde con la armonía que se desprende del conjunto⁹.

Viste un fino chitón, el cual solo es perceptible en la parte inferior, que se continúa por la parte de atrás. Sobre esta prenda se advierte un segundo chitón tan fino como el anterior, con mangas visibles en los delicados pliegues de brazo izquierdo que, anudado a la cintura, provoca finos dobleces que llegan hasta la mitad del cuerpo, apreciándose mejor en los laterales. Este vestido se ciñe mucho a las piernas, velándolas tenuemente pero resaltando las rodillas. Entre ambas extremidades, cae un grueso haz de pliegues finamente labrados. Sobre los hombros lleva

un manto o himatión que anuda con tirantez sobre el pecho y que cae por la espalda cubriendo ésta y buena parte de las piernas, si bien en esta zona trasera el escultor ha hecho un trabajo sumario¹⁰. Debajo de esta pren-

⁷ Los datos de la compra de cada uno de los objetos de la colección y el precio de su tasación pueden verse en el Expediente Góngora, 1871/19, conservado en el Museo Arqueológico Nacional. Es precisamente esta escultura que tratamos la que alcanzó el precio más alto, tasada en 7500 reales. Cfr. BAENA DEL ALCÁZAR, 2003, 373-374, nota 44. Su Nº de Inventario es 16. 793. Mide de alto 114 cms. No se conocen las circunstancias de su hallazgo, pero se sabe que en el mismo lugar o en sus cercanías se descubrieron mosaicos que se fecharon en el Bajo Imperio, por lo que es de suponer que la estatua perteneció a una *villa*, en donde cumpliría una función ornamental.

⁸ ARNDT – AMELUNG, 1893 ss, *EA*, 50-51, nº 1759; GÓMEZ MORENO, 1907, 29; REINACH, IV, 402, 4; GÓMEZ-MORENO - PIJOÁN, 1912, 15-17, nº 1 lám. I; BULLE, 1918, 25, nº 47, lám. 6; KLEIN, 1921, 122, fig. 53; ALVAREZ-OSSORIO, 1925, 221, nº 16. 793, lám. XLIX; GÓMEZ MORENO, 1929, 15; HEIDENREICH, 1935, 679, fig. 1; MUSTILLI, 1938, 60; THOUVENOT, 1940, 571-572; PERICOT, 1942, I, fig. p. 524; TARACENA, 1947, II, fig. 63; GÓMEZ MORENO, M^o. E., 1947, I, nº 75; GARCÍA Y BELLIDO, 1948, II, 128; GARCÍA Y BELLIDO, 1949, 160-161, nº 172, lám. 130; GÓMEZ MORENO, 1949, 375; BORRELLI, 1949, 339, Nº 5; MÉLIDA, 1955, II, 667, fig. 472; HERDERJÜRGEN, 1968, 229; TARRADELL, 1969, 74, Nº 59; 222-223; ZAGDOUN, 1989, 181; PALMA, 1986, 164.

⁹ Esta armonía no se rompe, incluso con las mutilaciones que padece la figura. Carece de cabeza, aunque si quedan restos de seis trenzas sobre los hombros; el brazo derecho está roto a la altura del hombro, conservándose el izquierdo hasta cerca del codo, lugar en donde de dobla para sostener algo. Faltan, igualmente los pies. Si la labra es buena en la parte anterior, la trasera esta prácticamente sin trabajar, con los pliegues de las vestiduras sumariamente ejecutados, especialmente el manto, lo que sugiere, evidentemente, que el destino de la figura era su colocación en un nicho o pared. Tiene un orificio a la altura de la cadera derecha, hoy taponado por la restauración, y otro, con restos de adherencias, en el lateral de la pierna izquierda a la altura de la rodilla. Más adherencias se aprecian sobre el mismo muslo, lo que debieron ser los puntos de apoyo de una figura hoy perdida.

¹⁰ Se advierten en la espalda varios surcos o incisiones paralelas, que son ajenas a la labra original.



LÁMINA I,1: Instituto Arqueológico Alemán de Madrid. Foto P. Witte. R-10-96-12.



FIG. 1: Dibujo realizado por D. José Miguel Moyano Carballo

da lleva, desde el hombro izquierdo hasta el muslo del lado opuesto, una guirnalda formada por pequeñas hojas y frutos diminutos que se han identificado con manzanitas o higos, sin que pueda determinarse con certeza qué frutos puedan ser. Lo que sí es apreciable es que en este lugar se ha trabajado con el trépano. Completando la indumentaria cuelga

desde el hombro derecho a la cadera izquierda la piel de un animal del que se distingue la cabeza, con puntiagudas orejas, por lo que se ha supuesto que sea un lince. La escultura tiene una posición frontal intencionada, solamente atenuada por la pierna derecha que se adelanta, dando la impresión de querer caminar. Por el contrario, la otra pierna se man-



LÁMINA 1,2: *Instituto Arqueológico Alemán de Madrid. Foto P. Witte. R-11-96-1.*



LÁMINA 1,3: *Instituto Arqueológico Alemán de Madrid. Foto P. Witte. R-11-96-16.*

tiene rígida, sosteniendo el peso del cuerpo. Entre ambas extremidades se sitúa el haz de pliegues ya mencionado, el cual constituye el verdadero eje de la figura.

Dos problemas fundamentales se plantean a la hora de estudiar esta escultura. En primer lugar los paralelismos con otras esculturas similares y, en segundo término, la

identificación con un determinado tipo de divinidad.

Vaya por delante que ninguno de los investigadores que se ha ocupado de esta escultura han hallado nada igual, ni siquiera aproximado. Sin embargo, ya desde el principio de la investigación también todos fueron unánimes en considerarla como pieza ins-

pirada en las figuras arcaizantes que tan en boga estuvieron en el mundo helenístico en las tres últimas centurias anteriores a la Era. Las características formales y el análisis minucioso de la labra ya fueron advertidos por los investigadores hispanos, que no cayeron en el error de considerarla arcaica y también advirtieron que los elementos puramente arcaizantes contrastaban plenamente con *la riqueza y la blandura de su plegado*¹¹, propio de una época muy posterior. Fue García y Bellido el que mejor analizó el estilo de la escultura reconociendo en ella características propias del arcaísmo como la frontalidad, la rigidez, el paso adelante de una de las piernas y la severidad rígida de pliegues y dobleces, así como otros detalles en los restos de las trenzas sobre los hombros o la rigurosa posición de los brazos, admirando por todo ello al hábil artista, avezado en su oficio y con conocimiento de la obra antigua que quería emular. Si bien todos estos rasgos son ciertos no lo son menos, como ya advertía este investigador que *el plegado de los paños en la parte superior del tronco es arcaico mas solo en su composición, pues en su realización se ve una flexibilidad, una finura, un naturalismo sabio, que está muy por encima del almidonado esquematismo de los paños arcaicos*¹². Con su perspicacia habitual, fruto del profundo conocimiento que tenía de la escultura antigua, terminaba diciendo que *hay en la obra una vibración barroca perceptible más cuanto que el escultor ha puesto cuidado en contrastar la parte superior, compleja y hasta confusa, a la sencillez de planos que presenta la inferior. Además se ve el propósito evidente de hacer borrosa la silueta y de*

¹¹ GÓMEZ MORENO, 1948, 46.

¹² GARCÍA Y BELLIDO, 1949, 161.

¹³ IBIDEM.



LÁMINA I,4: Foto Museo Arqueológico Nacional de Madrid 51/46.

*convertir el contorno en una línea confusa*¹³. Esa *percepción barroca* de la que habla García y Bellido, ese interés por desdibujar los contornos, unido al empleo sistemático del trépano permite suponer que el artista tomó su inspiración de prototipos que eran propios de la corriente arcaizante que se desarrolló en Rodas y en otros centros microasiáticos,

puesto que el contraste entre los rígidos pliegues geométricos y el dinamismo barroco en los ritmos y el gusto por el abigarramiento en los detalles son los elementos estilísticos propios de aquellas escuelas¹⁴. Estos caracteres se manifiestan plenamente en una serie de esculturas que ya fueron analizadas por L. Borelli¹⁵. La primera de tales obras, puesta en paralelismo casi continuamente con la nuestra por los investigadores no hispanos, es el célebre Dionisos-Príapo hallado en el Quirinal, hoy en el Museo Nuovo dei Conservatori inspirado en tipos rodios arcaizantes de finales de época helenística¹⁶, en el cual concurren todos los ritmos corporales y el virtuosismo en los detalles propios de aquellos talleres. Otras esculturas que poseen los mismos elementos característicos conforman un grupo heterogéneo que se hermanan en espíritu por la intencionalidad de sus creadores en recrear estatuas del pasado. Algunas de ellas han sido puestas en conexión con la figura de Huetor-Vega. Entre ellas una Ménade rodia conservada en el Museo Británico¹⁷, la Diana o Ménade de la Colección Ludovisi¹⁸, que porta con el brazo izquierdo un cervatillo, la Artemis del Palacio Margherita¹⁹, la Hora de Turín, que fue la primera de las esculturas que se pusieron como paralelo de la nuestra²⁰, la estatua de Apolo, también con cervato, del Museo Borghese²¹, otro Apolo más expuesto en la Galleria dei Candelabri del Vaticano²² y la Bacante del Palacio Doria Panphilj²³. A todas estas esculturas podrían añadirse los dos *hermae* báquicos del Museo Profano Lateranense, que participan, igualmente de las mismas características formales²⁴ y que, con los anteriores, fueron considerados por Borrelli como derivaciones de modelos rodios creados a finales del siglo II

y a lo largo de la primera centuria anterior a Cristo²⁵.

La segunda cuestión planteada, presente desde el principio de la investigación y nunca solucionada del todo, es la referente a la identidad de la figura. Se han barajado distintas posibilidades intentando armonizar los atributos hoy inexistentes o los residuos de ellos o de otras figuras ahora desaparecidas con las representaciones de las divinidades que más se acercan teniendo en

¹⁴ LAURENZI, 1965, 761, recogiendo la bibliografía anterior, entre los cuales muchos de sus propios estudios sobre el tema. Sobre los problemas de la escultura rodia en general y sobre la corriente arcaizante en particular, cfr. BULLE, 1918; KLEIN, 1921; BECATTI, 1987 (1941), 281-304; BECATTI, b, 1987 (1940), 379ss. y 382 ss.; BORRELLI, 1949, 336-351; POLLITT, 1989, 291ss.; ZAGDOUN, 1989, 168ss. y 181-183; RIDGWAY, 2002, 142-153.

¹⁵ BORELLI, 1949, 336-351.

¹⁶ Inv. 1873. BULLE, 1918, 24, fig. 46; MUSTILLI, 1938, 59-60, n° 24, lám. XXXVII, 154; LAURENZI, 1961, 762, fig. 885; STEUBEN, 1966, 484-485, n° 1699; ZAGDOUN, 1989, 182, lám. 55, fig. 202.

¹⁷ ZAGDOUN, 1989, 181, fig. 201, lám. 55.

¹⁸ EA, 2075; PALMA, 1986, 163-164, VII, 14.

¹⁹ EA, 2096.

²⁰ Paralelismos en las piernas, aunque contrapuestas en la disposición de avanzar y el ropaje cruzado sobre el pecho, aunque con ritmo arcaizante admitido por todos los investigadores. GÓMEZ MORENO y PIJOAN, 1912, 17, fueron los primeros en llamar la atención sobre esta pieza. Sobre la escultura en particular cfr. DÜTSCHKE, 1880, 49, n° 75, que fue el estudioso que la identificó con esta divinidad, siguiendo su interpretación SEYMOUR DE RICCI, 1906, 377, n° 22.

²¹ PALMA, 1986, 164; STEUBEN, 1966, II, 727, n° 1969.

²² BULLE, 1918, 23, n° 43, lám. 6; MUSTILLI, 1938, 60; FUCHS, 1963, I, 437, n° 553.

²³ PALMA, 1986, 164.

²⁴ Actualmente en los fondos del Museo. EA, 10, 2202 y 2203; PALMA, 1986, 164; VORSTER, 2004, 152-153, n° 99, láms 114, 1-4, figura ésta que sostiene un animal con el brazo izquierdo; 116,1; 153-154, n° 100, lám. 115, 1-4, 116,2.

²⁵ BORRELLI, 1949, 339ss.

cuenta su iconografía tradicional. Si suponemos en la posibilidad de un animal, cervato o cabrito, situado en el flanco izquierdo habría que recordar a Diana o a una Ménade; que sea Flora se ha tenido en cuenta, pensando tan solo en lo que se ve de la imagen en la actualidad y sin tener en cuenta que esta divinidad es la potencia generadora de la vegetación, ajena a la posibilidad de llevar un animal o su piel sobre su cuerpo. A su favor está el hecho de la guirnalda con flores y frutos. Lo mismo podría decirse de Hora²⁶, que en realidad es el nombre genérico de las estaciones, a las que se representan con frutos o con una flor en la mano. Carpo es el nombre de una de las *Horae*, que además de participar en los atributos de sus hermanas puede llevar, a veces, un pequeño animal. Menos posibilidades iconográficas

tienen las imágenes de Deméter, como también se ha propuesto.

De este examen iconográfico se desprende que las únicas figuras mitológicas posibles son, pues, Artemis-Diana o una Ménade. En el análisis de las representaciones de la primera divinidad hallamos con frecuencia que, todo tipo de animales salvajes de montes y bosques, son su compañía habitual, pero preferentemente la cierva que, como es sabido, es el animal que le ha sido consagrado. Pero en la vestimenta de Diana no es frecuente encontrar la nebris o la piel de cualquier otro animal, ni tampoco que guirnaldas vegetales adornen su figura. Por todo ello considero que la figura de Huetor ha de ser una ménade o bacante como se la llama en la mayoría de los estudios que la toman como paralelo de otras piezas. Ya García y Bellido comprendió que la piel y la guirnalda que viste la figura *son atributos que pueden corresponder muy bien con los de una mainade*²⁷, avanzando además en su suposición de que los orificios y marcas que tiene la figura en su lateral izquierdo son los restos de los apoyos para la colocación de un corderillo que la ménade habría despedazado con sus propias manos.

En la interpretación que yo propongo en estas líneas me baso en la fina intuición de este investigador, siendo totalmente consciente de que tales orificios y las adherencias que quedan en distintos puntos de la figura coinciden con los de un cabrito, tal vez un cervato, que sostiene con su mano izquierda, por lo que ha de flexionar el brazo, como así sucede en la escultura, y que el brazo se quiebra precisamente por el codo. Difiero, no obstante, que el animal pudiera aparecer muerto, puesto que hay ejemplos evidentes que pueden demostrar lo contrario²⁸. Para

²⁶ Hora es una personificación que se la representa con los vestidos al viento y llevando con las manos una cesta con flores y frutos, al estilo de Vertumnus o Priapo. Cfr., PALMA, 1986, 26-28.

²⁷ GARCÍA Y BELLIDO, 1949, 161. Tras mencionar las posibilidades con otras divinidades afirma rotundo: *Sin embargo, yo me inclino más, repito, una bacante o mainade.*

²⁸ El recorrido que podría hacerse a través de las representaciones de estos mitos es demasiado extenso para ser expuesto aquí, sobre todo a través de la pintura vascular griega. Como recordatorio tan solo mencionaré, como uno de los ejemplos más antiguos el ánfora del Pintor de Amasis, conservada en el gabinete de las Medallas de la Biblioteca Nacional de París en la que dos ménades ofrecen una liebre a Dionisos y una de ellas lleva un cervato en la posición que proponemos. Cfr. BEAZLEY, 1956, 152, n° 25. Otros estudios sobre el animal llevado vivo por las ménades: COUVE, 1895, 94-96; EDWARDS, 1960, 78-87. De recordar, igualmente, la cubierta de un sarcófago hallado en la Tumba del Triclinio en Tarquinia, en donde se ve a la difunta, representada como una ménade, portando *nebris*, tirso, *kantharos* y cervatillo en la postura comentada: Véase, SIMON, 1961, 1008, fig. 1197; KRAUSKOPF – SIMON, 1997, 793, n° 114, fechada hacia la mitad del siglo IV a. C. Además de todo ello en los ejemplares arcaizantes que se han mencionado más arriba como paralelos, el animal que llevan las divinidades siempre está vivo.

nuestra restitución, apoyándonos en todo lo anteriormente expuesto, nos basamos en la estatua de la Ménade Veneziani, conservada y expuesta en la actualidad en la sala Riario del Palacio Altemps de Roma²⁹, en la que aparece el grupo escultórico como suponemos debió acontecer originalmente con la Ménade de Huetor³⁰ (Figura 1).

Nº 2 ESCULTURA DE AFRODITA SEMIVESTIDA CON EROS³¹ (LÁM. II, 1-4)

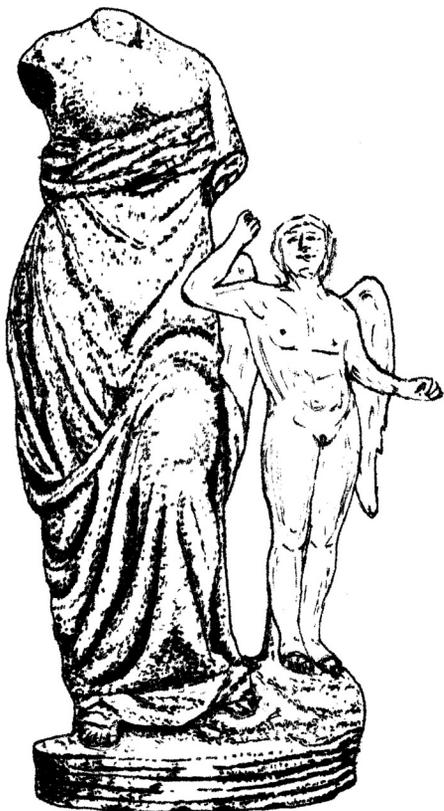


FIG. 2: Dibujo realizado por D. José Miguel Moyano Carballo

En el Cortijo de los Robles, a menos de 3 km de la ciudad romana de *Aurgi*, se excavó en la ladera de un pequeño cerro, entre noviembre de 2005 y agosto de 2006, la *pars nobile* de una villa romana con motivo de la instalación de un colector y unos viales en la zona de expansión norte de Jaén. Fue el día 11 de enero del 2006 cuando, excavando el relleno del estanque central³², aparecieron dos esculturas de gran interés: una cabeza femenina de época flavia³³ y una Afrodita acompañada de un Eros, que es la que pasamos a estudiar seguidamente³⁴.

²⁹ SCOPPOLA – VORDEMAN, 1997, 17. Esta escultura, antes perteneciente a la Colección Veneziani, fue cedida al Estado aplicándose la Ley número 512, de 1982, que permite pagar las tasas de sucesión cediendo obras de arte.

³⁰ La cronología de esta escultura pensamos ha de situarse en la primera mitad del siglo II d. C.

³¹ Agradecemos muy cordialmente a Don Antonio López Marcos, que excavó este yacimiento arqueológico en la fecha que se indica, por habernos autorizado a la publicación de la presente escultura.

³² El relleno estaba compuesto por una acumulación de materiales de construcción entre los que aparecían diversos materiales arquitectónicos: un capitel de orden corintio labrado en piedra local, un fragmento de cornisa, restos de baldosas de mármol y fragmentos de estuco pintado. Aparecieron, igualmente, grandes segmentos de tuberías de plomo y restos de grandes *dolia*, cerámica común, *TSH*, africana clara D y tardía meridional lo que permitiría suponer una fecha de amortización final hacia el término del siglo IV o inicios del siglo V, aunque el inicio de la ocupación de la *villa* haya que situarlo en la primera centuria de la Era.

³³ LÓPEZ MARCOS – BAENA DEL ALCÁZAR, 2007, 161-164; BAENA DEL ALCÁZAR, 2007, 161-164.

³⁴ Conservada en el Museo Arqueológico de Jaén. Ejecutada en mármol blanco con vetas azuladas. Sus dimensiones son: Alto: 38'3 cms.; Ancho: 14'5 cms.; Alto de la basa: 3'5 cms. Tiene un buen estado de conservación pese a las roturas que afectan a cabeza y brazos, que han desaparecido. Igual sucede con la figura de menor tamaño situada a su izquierda, que se ha perdido, conservándose tan solo un resto de ala adherida al ropaje, más visible desde la parte de atrás y los pies sobre un simulacro de roca. Desgaste moderado de las superficies, pero con adherencias calizas por todo el cuerpo. A la fecha de escribir este trabajo, que sepamos, se encuentra inédita.

Se trata de una figura femenina vestida que se yergue sobre una basa que ofrece al espectador un conjunto de molduras formadas por seis toros y cinco escocias, de mayor anchura la central, debiéndose advertir que algunos de estos elementos están deteriorados o rotos, lo que impide apreciarlas con total nitidez. Sobre esta basa se levanta la figura femenina vestida con una amplia túnica, la cual cae hasta los pies, que se encuentran calzados con unas sandalias, de las que se puede ver la fina suela y la tira de cuero sobre el empeine. La composición corporal de la figura se estructura a partir de la posición de las piernas. Mientras que la derecha sostiene el peso del cuerpo, la izquierda se adelanta y dobla la rodilla, posando el pie sobre la roca, lo que condiciona la distribución del ritmo corporal y el juego de pliegues de la túnica, que se ciñe en un haz de pliegues bajo el pecho, dejando al descubierto el seno derecho y parte del izquierdo. A partir de aquí la tela se dispone en surcos curvos bien tratados por el escultor, que busca la naturalidad y al mismo tiempo los juegos de luces y sombras, conseguidos por el uso continuado del

trépano. Por detrás, el vestido aparece dispuesto en surcos diagonales desde el grupo de pliegues superiores, cayendo en simples líneas quebradas en el lateral derecho. A su lado hubo otra figura de menor tamaño, de la que solo ha quedado un ala y los pies sobre la roca. Esta figura tenía su sostén trasero en un tocón de árbol, fracturado por la base, pero bien restituido y acoplado a su lugar.

El estudio de esta figura y su acompañante, por su reducido tamaño excluye la posibilidad de una estatua icónica, tan frecuentes en los programas escultóricos cívicos y funerarios. El hecho de mostrar desnudo del pecho y la presencia de una figura alada nos sugiere que los personajes representados sean Afrodita y Eros. Aunque no es frecuente el tipo en su conjunto, desde un punto de vista estricto, se puede afirmar que está bien documentado el tipo estatuario femenino. Se trataría de una reelaboración de la primera época helenística que toma como modelos prototipos de época clásica, concretamente de la Afrodita Urania cuya estatua, para su santuario ateniense, realizara el propio Fidias³⁵. Este modelo tiene su continuación en creaciones posteriores como es el caso de la Afrodita de Capua³⁶, y en otras copias que siguen con mayor o menor fidelidad este modelo pero que tienen todas el denominador común de apoyar sobre una roca o levantar su pierna izquierda, con los consiguientes desajustes y tensiones corporales tan queridos por los copistas. En este contexto se encuentran otras variantes en que la diosa aparece indiferentemente vestida o semidesnuda, como es en nuestro caso. Son excelentes paralelos las estatuillas del Louvre MA 23³⁷ y su hermana, en cuanto a semejanza, del Pireo n° 66³⁸, a las que se añaden otras similares, entre las cuales la del Museo Nacional de Atenas n° 3248, procedente de Argos³⁹. De mencio-

³⁵ Paus, I,14, 7. LIPPOLD, 1950, 155, 239; PICARD, 1948, 342-344; DELIVORRIAS – BERGER-DAER – KOSSATZ-DEISSMANN, 1984, 27ss., n° 182-184.

³⁶ *IBID.*, 71ss., n° s. 627-642. Cfr. Además, para el tipo y variantes, BIEBER, 1961, 26; LIPPOLD, 1950, 284, lám. 101,3; FUCHS, 1980, 222-223, figs. 240-241; *ID.*, 1982, 192-193, figs., 240-241.

³⁷ DELIVORRIAS – BERGER-DAER – KOSSATZ-DEISSMANN, 1984, 75, n° 661; LIPPOLD, 1950, 284, nota 3; REINACH, 1901, 175, 3.

³⁸ KRAHMER, 1923-1924, 180-181; DELIVORRIAS – BERGER-DAER – KOSSATZ-DEISSMANN, 1984, 75, n° 662.

³⁹ *IBID.*, 75, n° 660; REINACH, 1904 (1965), II, 338,4; KRAHMER, 1923-194, 180, fig. 5, a-b; LIPPOLD, 1950, *loc. cit.* Añádase a esta otra escultura perteneciente al mismo grupo procedente de Calcedonia, conservada en la Colección de E. de Rothschild de París: DELIVORRIAS – BERGER-DAER – KOSSATZ-DEISSMANN, 1984, 75, n° 64



LAMINA II, 1-4: Fotos D. Antonio López Marcos.

nar igualmente los magníficos ejemplares en terracota de Myrina⁴⁰, que, pese a su tamaño reducido, compiten en calidad y belleza con obras de la estatuaria mayor.

La presencia de Eros⁴¹ queda atestigüada, como se ha indicado, por los pies del niño, juntos sobre la roca, y, además, por el ala derecha adherida al ropaje de la diosa con la que forma un todo. Aunque no conocemos un paralelismo exacto entre el conjunto giennense y otros grupos escultóricos de la misma temática, no es óbice para que pudieran traerse a colación numerosos modelos en los que aparecen Venus y Eros en todo tipo de soportes, además del mármoleo. Pero de todos ellos el que nos llama poderosamente la atención es el grupo escultórico conservado en el Cortile del Bellvedere en el Vaticano, en el que las di-

mensiones corporales y la disposición de las alas de Eros podrían ser muy semejantes a la figura perdida de Jaén, amén de posar ambos pies sobre una roca, aunque el tipo femenino, desnudo a excepción del manto, corresponda a la llamada Venus Felix⁴².

Nuestra restitución se basa, pues, en el análisis de esta pieza en concreto, puesta en relación además con los otros ejemplares señalados en la bibliografía⁴³, que permiten, con un escaso margen de error, considerar que el grupo original se compusiese de forma similar al que aparece en la reconstrucción gráfica que proponemos, en la que se respeta la disposición corporal del cuerpo y las alas de Eros con aquel del Vaticano (**Figura 2**).

El grupo escultórico en cuestión, por sus dimensiones y temática, debió formar parte del programa ornamental del peristilo de la *villa*, en donde aparecieron además figuras fragmentarias de Venus y Artemis. Sin embargo, el grupo escultórico estudiado ha de considerarse singular porque en los conjuntos decorativos de las *villae* hispanas no se encuentra nada similar. Por el tipo de las molduras de la basa y el trabajo formal de la escultura en la que están presentes los contrastes lumínicos provocados por el tratamiento de los paños pensamos que podría fecharse en la primera mitad del siglo II d. C.

Nº 3 TORSO MASCULINO PORTADOR DE CONCHA (LÁM. III, 1-3)

En la localidad de Bobadilla de Alcaudete (Jaén), en fecha y lugar indeterminado, se halló la escultura en estudio, actualmente expuesta en el Museo Arqueológico de Jaén⁴⁴.

⁴⁰ *IBID.*, pp. 75-76, nº 665. Especialmente notable es la pequeña obra maestra conservada en el Staatliche Museum de Berlín, de la antigua Colección V. Heyl: KLEINER, 1942, 249-250, lám. 48; FUCHS, 1980, 233-234, fig. 252; ID., 1982, 204, fig. 252. A ésta se suma la del Badisches Landmuseum de Karlsruhe 66/18: DELIVORRIAS – BERGER-DAER – KOSSATZ-DEISSMANN, 1984, 76, nº 666.

⁴¹ Sobre las representaciones de Eros, cfr. HERMARY, 1986, pp. 850-942; BLANA – CURY, 1986, pp. 952-1049.

⁴² AMELUNG, 1908, pp. 112-115, nº 42, lám. 12; BIEBER, p. 65, fig. 240; HEINTZE, 1963, p. 186, nº 241; DELIVORRIAS – BERGER-DAER – KOSSATZ-DEISSMANN, 1984, 78-79, nº 696.

⁴³ Especialmente el ejemplar de Atenas, Museo Nacional nº 4127, DELIVORRIAS – BERGER-DAER – KOSSATZ-DEISSMANN, 1984, 79, nº 704 que, pese a ser pieza cerámica, observa fielmente los principios básicos de la composición grupal, y los ejemplares mármoleos de Estambul, Museo Arqueológico nº 498; Roma, Villa Doria Pamphili; París, Louvre, MA 280: DELIVORRIAS – BERGER-DAER – KOSSATZ-DEISSMANN, 1984, 79, nº s. 699, 697 y 698 respectivamente.

⁴⁴ La primera noticia que se tiene de esta pieza es la mención de su existencia que dio GONZÁLEZ NAVARRETE, 1967, 31. Posteriormente fue estudiada en BAENA DEL AL-



FIG. 3: Dibujo realizado por D. José Miguel Moyano Carballo

Se trata de un torso masculino obra, sin duda, de un taller local. El escultor ha labrado el mármol con corrección, pero sin grandes virtuosismos, resaltando las masas musculares de pectorales y abdomen y dotando a la figura de proporciones aceptables. La pierna derecha dispuesta verticalmente sostenía el peso del cuerpo, mientras que la contraria avanzaba con decisión, al tiempo que el tronco se inclina hacia delante. Los brazos debie-

ron adelantarse, bien en alguna actitud determinada o sosteniendo algún objeto, como puede deducirse de las roturas de los antebrazos por debajo de los hombros.

Con los elementos conservados, la figura presenta ciertas dificultades para poder identificar el sujeto que representa. La postura del sujeto nos recuerda creaciones clasicistas del siglo IV a. C.⁴⁵ que bien pudieran haber sido los prototipos para las reinterpretaciones de los copistas en época helenística, sin que realmente pueda afirmarse con certeza orígenes tan antiguos. Por otra parte, el desarrollo muscular que se ha representado en este torso lo podría emparentar con determinados tipos de atletas, como ya sugerimos en una publicación anterior⁴⁶.

CÁZAR, 1982, 337-338, incorporándose al CS/R: BAENA DEL ALCÁZAR – BELTRÁN FORTES, 2002, 74, LÁM. V,2-4. Se trata de una escultura labrada en mármol blanco, de 66 cms. de alto, 38cms. de ancho y 35 cms. de profundidad. Carece de cabeza y de brazos, que tiene rotos por debajo de los hombros, y las piernas también a partir de la rodilla. Esta fracturada la pieza por la cintura, formando dos bloques que encajan bien. Desperfectos, aparte de los mencionados, poco importantes en el cuerpo. Hacia la mediación del muslo izquierdo hay un surco de sección cuadrada que se prolonga hacia atrás afectando a la otra pierna. Se observan concreciones y restos de algún objeto adheridos sobre la parte baja del vientre y sobre la pierna izquierda. Sobre los hombros hay restos de la cabellera.

⁴⁵ En este sentido cabe recordar creaciones de Eufnor luego desarrolladas por Lisipo, como el llamado Alejandro Rondanini, que, pese a las diferencias notables, puede considerarse como una de los primeros modelos de este tipo escultórico. Cfr. LAURENZI, 1968, 105, n° 40, lám. XV; VIERNEISEL SCHLÖRB, 1979, 370-379, n° 33, figs. 180-188, n° inv. GL 298.

⁴⁶ Nos referíamos entonces, BAENA DEL ALCÁZAR – BELTRÁN FORTES, 2002, 74, a una figura de atleta, posiblemente un luchador, hallado en Velletri en 1872, dado a conocer por VISCONTI, 1874, 68 ss., actualmente en el Museo de los Conservadores de Roma: STUART JONES, 1926, 107, n° 54, lám. 37. Junto a esta escultura aparecieron otras dos esculturas de posibles corredores, 104-107, n° s 49 y 52, lám. 37; STEUBEN, 1966, 332, n° 1518.

Sin embargo, todas estas suposiciones chocan con dos hechos determinantes que permiten excluir estos supuestos. El primero de ellos es el lugar del hallazgo, poco probable para el descubrimiento de este tipo de figuras, aunque haya precedentes como elementos decorativos en *villae* muy lujosas⁴⁷. El segundo hecho viene dado por los elementos que están adheridos en la parte anterior de la figura, los cuales no aparecen de ningún modo en las figuras de atletas, en las que el cuerpo desnudo está siempre libre de aditamentos. Así pues, la figura en cuestión ha de ser, sin duda, parte integrante de un peristilo o jardín con la función de una estatua fuente. Esta idea, ya sugerida con anterioridad, cobra carta de naturaleza por el hermanazgo evidente de nuestra figura con otras dos muy similares que se hallaron a finales del siglo XIX en la localidad de Vienne, en Provenza⁴⁸. Además del desarrollo de las masas corporales, del ritmo corporal de las estatuas, con la inclinación



LÁMINA III,1: *Instituto Arqueológico Alemán de Madrid. Foto P. Witte. R-17-82-7.*

⁴⁷ Recuerdese los luchadores bronceos hallados en la Villa dei Papiri, actualmente en el Museo Nazionale de Nápoles: RUESCH, s. a., 214, n° s. 861-862; PANDERMALIS, 1983, 36 y 46, n° 31, fig. 17.

⁴⁸ ESPERANDIEU, 1910, 399-400, n° s. 2599-2600; MANDERSCHIED, 1981, 70, n° s. 23 y 26, láms. 14 y 15. Fueron halladas en el lugar denominado Le Palais du Miroir, en el edificio de unas termas en 1894 y 1896, respectivamente. La segunda de ellas (n° 2600) parece ser que se halló en el lugar del *frigidarium*. Conserva los restos de una concha sobre el muslo derecho, horadado para permitir el paso de un tubo de plomo que vertía el agua sobre la concha. Su editor comenta que la inclinación del cuerpo y cabeza parece sugerir que el sátiro miraba atentamente la salida del agua.

⁴⁹ ESPERANDIEU, 1910, N° 2599; MANDERSCHIED, 1981, n° 33. En opinión de HERÓN DE VILFOSSE, (*Comptes rendus de l'Academie des Inscriptions et belles-Lettres*, 1907, p. 87) su primer editor, ambas estatuas serían estatuas fuente, que contaban con el soporte de un árbol por donde discurría el tubo del agua.

del tronco hacia delante, y de las roturas similares de los brazos, el hecho determinante es la adherencia sobre el muslo de una de ellas de los restos de una concha⁴⁹, cuya parte superior, curva, aparece horadada por un orificio que contenía un tubo de plomo de donde surgía el agua, lo que explicaría posiblemente los cortes en sección cuadrangular que hay en el muslo de la escultura que ahora se estudia.

El tema iconográfico de la figura varonil sosteniendo una concha o bandeja donde se almacena y desde donde cae el agua no es, ciertamente, muy frecuente en relación con las esculturas, mucho más abundantes, de jóvenes, silenos y sátiros que tuvieron la mis-



LÁMINA III,2: *Instituto Arqueológico Alemán de Madrid. Foto P. Witte. R-17-82-12.*



LÁMINA III,3: *Instituto Arqueológico Alemán de Madrid. Foto P. Witte. R-17-82-2.*

ma función ornamental⁵⁰. Este tema debió surgir por analogía, y simetría en los lugares de decoración de termas, peristilos, fontanas, ninfeas y jardines, con las muy populares figuras de Venus o de Ninfas sosteniendo la concha, tipo iconográfico que deriva de la famosa Venus Landolina, también conocida con el nombre de Afrodita de Siracusa⁵¹, cuyo arquetipo debió ser creado hacia finales del siglo III d. C. y, en época romana, difundida por todo el Imperio.

Teniendo en cuenta todos los datos precedentes, nuestra reconstrucción se basa en una estatua conservada en el Salón de los Espejos del Palacio Altieri de Roma⁵² (**Figura 3**) Se trata de la escultura de un Sátiro

en la que se observa la misma actitud y ritmos corporales en la inclinación del torso y posición de las piernas, aunque inversa, con

⁵⁰ Generalmente con jarros, cántaros y odres: KAPOSY, 1969, 30-35.

⁵¹ *IBID.*, 13-14. Tipo bien estudiado, entre otros, por LACHENAL, 1981, 186-189, nº III,3, con prototipos, evolución y bibliografía. También, BIEBER, 1977, 65, fig. 238, nota 47; AMELUNG, 1908, 213, nº 77, lám. 8; LIPPOLD, 1956, 284, nº 19, lám. 123. Más recientemente DELIVORRIAS – BERGER-DAER – KOSSATZ-DEISSMANN, 1984, nº s. 743-755; SCHMIDT, 1997, nº s. 93-95; MORENO – VIA-CAVA, 2003, 103-104, nº 66; 228, nº 214, lám. 23, 32.

⁵² SCHIAVO, 1963, 113-121; PIETRANGELI, 1980, 56-72, nº 8; CRESTI – RENDINA, 1998 (1999), 321. La escultura conservada en este palacio conserva todavía el tronco del árbol adosado a la piana derecha, como sucede con los ejemplares franceses mencionados.

nuestro ejemplar, sosteniendo además con ambas manos una concha, que apoya en uno de sus muslos. El único reparo a esta estatua es que no se sabe hasta que punto puede ser fiel al original, puesto que fue muy restaurada en 1768 por Giacomo Ponseler. Sin embargo, en un juego puramente intelectual y aceptando como plausibles las restauraciones de la estatua se ha tomado como modelo para nuestra reconstrucción hipotética por los innegables paralelismos que posee con el original de Bobadilla de Alcaudete y con los otros ejemplares aducidos en las líneas precedentes.

Nº 4 GANÍMEDES ARREBATADO POR EL ÁGUILA⁵³ (LÁM. IV, 1-2)

Cuando a finales del siglo pasado don Jorge Enrique Loring Oyarzabal, primer marqués de Casa Loring, reunió en su hacienda de “La Concepción” una importante colección ar-

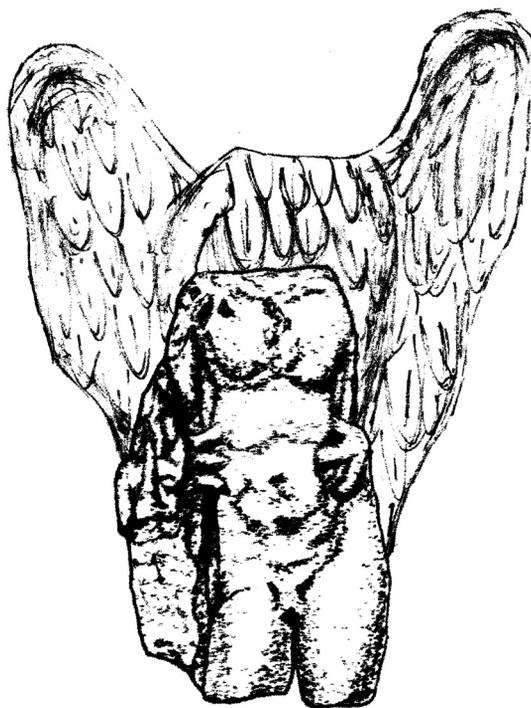


FIG. 4: Dibujo realizado por D. José Miguel Moyano Carballo

⁵³ Texto reformado y puesto al día de mi artículo aparecido en la revista *Jábega*, (Revista de la Diputación de Málaga), 35, 1981, 43ss.

⁵⁴ Menciona HÜBNER, (1862), 314, nº 832, una escultura “*Torso eines stehenden Jünglings ubre Lebensgröße, jugendlicher Gott oder Kaiser*” cuya identidad es probable aunque no segura con nuestra pieza, como ya observamos en su momento BAENA DEL ALCÁZAR, (1981), 46, nota 2, opinión que recoge BELTRÁN FORTES, (2003), 148; RODRIGUEZ DE BERLANGA, M., 1897, 260; ID., (1903), 103-104, núm. XXXI.

⁵⁵ Sobre el personaje y sus colecciones véase a la reciente monografía (AA. VV., BELTRAN FORTES – LÓPEZ RODRÍGUEZ, coords.) (2003). Sobre aspectos concretos de la vida y la colección véanse: LÓPEZ RODRÍGUEZ, (2003), 39ss.; MORA (2003), 47 ss.; SALAS ÁLVAREZ, (2003), 59 ss. Recensión del volumen, BAENA DEL ALCÁZAR, (2003), 791-796.

⁵⁶ MORA SERRANO, (2003), 219 ss.; GIMENO PASQUAL – STYLOW, (2003), 149 ss.

⁵⁷ BELTRÁN FORTES (2003), 119-148.

queológica, constituyendo el museo que llevó su nombre, figuraba, entre otras muchas piezas escultóricas, un torso masculino de difícil interpretación por sus particularidades nada comunes⁵⁴.

Procedía esta pieza, que ahora estudiamos, de la antigua colección arqueológica que, en el siglo XVIII, había formado en su casa solariega de Córdoba, el hidalgo don Pedro Leonardo de Villacevallos⁵⁵, famosa por su importante monetario y por la gran cantidad de inscripciones latinas que contenía⁵⁶. A estos valiosos monumentos de la antigüedad, visitados por los eruditos de la época y estudiados por los investigadores de la centuria siguiente, se sumaban un buen número

ro de esculturas de muy diversa índole y valoración⁵⁷. Desgraciadamente, los avatares de nuestra historia y las ambiciones de los herederos del hidalgo cordobés hicieron desaparecer paulatinamente esta singular colección, hasta que sus restos, amontonados en un almacén, fueron adquiridos por el marqués de Casa Loring en una de sus visitas a aquella ciudad y trasladados a Málaga en 1896, acrecentando de esta forma el ya rico Museo Loringiano⁵⁸.

Pasados los años el destino de éste, intuitido por los marqueses, fue paralelo al museo de Villacevallos⁵⁹. Poco después del fallecimiento de sus fundadores empezaron a dispersarse los objetos reunidos con tanto esmero, la propiedad pasó a otros dueños y su fama quedó oscurecida durante años⁶⁰. Finalizada la guerra civil se trasladaron a la Alcazaba buena parte de las esculturas, dejando la que estudiamos y otras dos procedentes de los cimientos de la Aduana, dentro del segundo recinto amurallado de la fortaleza. Con el transcurso de los años fueron cubiertas por la vegetación del lugar, considerándose durante algún tiempo, si no perdidas, extraviadas. Durante la realización de mi Tesis Doctoral⁶¹ tuve la suerte de dar con ellas, incorporando a la misma las dos piezas malagueñas y, el trío, al catálogo de las esculturas romanas del museo⁶² elaborado poco después. Sin embargo, dada la singularidad de esta pieza me pareció oportuno en aquel entonces dedicarle un espacio más amplio que en el catálogo por ser un tipo escultórico poco frecuente en el ámbito peninsular y, en el escrito presente, actualizar aquellos contenidos e intentar su restitución.

La pieza escultórica⁶³, que en realidad es un grupo, está formada por tres elemen-

tos que conviene distinguir. El primero es el cuerpo desnudo de un joven que sostiene, con el antebrazo derecho, un fragmento de manto o, tal vez, una clámide. Se apoya sobre el costado derecho en tronco de un árbol, o tal vez en una roca o siendo difícil discernir qué elemento sería por lo destruido del mármol. Esta circunstancia provoca una ligera ondulación del esbelto cuerpo del adolescente, lo cual es perceptible en la cadera y muslo izquierdo. En los costados, a la altura del estómago, se ven adheridas dos gruesas garras con tres dedos trabajadas sin detalle y de forma descuidada. Estas garras formarían parte del cuerpo, hoy prácticamente destruido, de una gran ave en el momento de emprender el vuelo. Se advierten restos de su plumaje en la parte trasera superior derecha, habiendo desaparecido el resto. Ambas figuras se sustentarían en el tocón de árbol, antes mencionado, del que apenas quedan restos.

Al referirse a este grupo escultórico, Rodríguez de Berlanga se expresaba de la siguiente forma:

⁵⁸ RODRIGUEZ DE BERLANGA, (1903), 22; RODRÍGUEZ OLIVA, (2003), 337-359.

⁵⁹ RODRIGUEZ DE BERLANGA, (1903), 23;

⁶⁰ RODRÍGUEZ OLIVA, (1984), 17ss.

⁶¹ BAENA DEL ALCÁZAR, (1982)

⁶² BAENA DEL ALCÁZAR, (1984), 138-142, nº 34, lám. 30. En la actualidad, la escultura en estudio se custodia en los fondos del Museo de Málaga. Nº de Inv. Antiguo: 684.

⁶³ La figura está labrada en mármol blanco de mediana calidad y muy dañada su superficie por las inclemencias del tiempo. Las roturas afectan a la cabeza, brazo izquierdo, mano derecha y ambas piernas fracturadas por encima de la rodilla, a pesar de lo cual puede apreciarse el movimiento. Falta también la figura posterior, un ave, que simulaba sostenerlo, a excepción de algún plumón y las garras. Las dimensiones de la pieza son: Alto: 81 cms.; Ancho: 46 cms.; Grosor: 35 cms.

“ . . . un joven desnudo, que conserva sobre la parte que le queda del brazo derecho un pedazo como de una piel de león, de la que aún se conoce una garra, el poco desarrollo de la musculatura impide con todo conjeturar que pueda ser un Hércules. Aunque parece estar apoyado con el brazo derecho en un árbol al que figura arrimado, como el Fauno de Praxiteles, no puede sin embargo suponerse que sea una mala copia de esta esbelta estatua, por la gran piel de león que le cae por la espalda, cubriendo sus largas melenas el cuello y el principio de los hombros hasta la cintura, donde comienza a notarse en la escultura el pelo más corto del animal, que llega en igual forma hasta donde resulta partida la estatua, apareciendo en el lado izquierdo de la cintura la otra garra de león”⁶⁴.

Y en otro lugar añade:

“Un pequeño trozo de estatua cubierta con la piel de león, bien malo; pero raro”⁶⁵

Una atenta lectura del texto anterior muestra con claridad el desconcierto del sabio malagueño para encuadrar la escultura en un tipo definido. Confunde la piel de león, que en este caso sería de un grosor desmesurado, con lo que en realidad es el cuerpo de un ave, y las garras del felino, que rara-

mente ciñen de esta forma el cuerpo de Hércules, con las de un águila, puesto que éste es el animal que en nuestra interpretación identificamos como correcto, teniendo en cuenta la iconografía del personaje. Por otra parte, la esbeltez de la figura, bien señalada por Berlanga, sin un relieve muscular marcado impide identificarla con las musculadas representaciones del héroe tebano.

Por lo expuesto en las líneas precedentes pensamos que el grupo que venimos tratando ha de referirse al rapto de Ganimedes por el águila de Zeus, cuyo mito es uno de los más bellos y famosos de la literatura greco-romana⁶⁶.

Ganimedes, hilo del rey Troas, mientras apacentaba su rebaño en el monte Ida, fue arrebatado por un águila, o el mismo Zeus convertido en ave, según las distintas versiones, para que fuera su amante y el copero de los dioses en el Olimpo. Luciano de Samosata, poniendo en boca de Zeus las palabras que siguen, nos muestra el destino reservado al joven.

“En vez de queso y leche, comerás ambrosia y beberás néctar, que escanciarás también y nos lo ofrecerás a los dioses, y lo que es más: no serás ya hombre, sino inmortal, y haré que tu estrella aparezca hermosísima y, en una palabra, serás feliz”⁶⁷.

Este mito, conocido desde la época homérica y glosado por los escritores greco-latinos, supuso un motivo muy sugerente para los artistas a partir de la sexta centuria anterior a nuestra Era⁶⁸. Era grato expresar, por medio de las imágenes, los detalles de la fábula, siendo el medio más común las pinturas de los vasos cerámicos, de los que se conocen

⁶⁴ RODRÍGUEZ DE BERLANGA, (1903), 103-104, nº XXXI.

⁶⁵ IBID., 155.

⁶⁶ Sobre el mito: DREXLER, 1886-1890, 1. 1, 2, cols. 1595-1603; SICHTERMANN, (1960), 788-790; IDEM (1953), 18ss; 33ss.; IDEM, 1988, 154-155, con las fuentes clásicas y el resto de la bibliografía.

⁶⁷ LUCIANO, *d. deor*, IV,3. Versión de C. VIDAL y F. DELGADO, Buenos Aires, 1954, 17.

⁶⁸ SICHTERMANN, 1988, 154-155.

numerosos ejemplares⁶⁹. En algunos casos se ve a Ganimedes escanciando el néctar de Zeus, como en la famosa copa del pintor Oltos conservada en el Museo Nazionale de Tarquinia⁷⁰. Otras veces son aspectos muy concretos del mito los representados en los vasos, como los de la persecución del adolescente por el dios, tema muy frecuente que aparece, entre otras, en una crátera del Louvre del Pintor de Berlín⁷¹ o en el ánfora del Pintor de Pan del Museo Fine Arts de Boston⁷². Como precedente escultórico es obligado mencionar, igualmente, una importante terracota del Museo de Olimpia⁷³, fechada en el primer tercio del siglo V a. C., que muestra a Zeus llevando a Ganimedes, motivo que ya apareciera también en un vaso ático de Duris⁷⁴.

Sin embargo, el prototipo escultórico del que deriva nuestra figura es relativamente tardío. La cita de Plinio⁷⁵ sobre esta obra escultórica, reveladora, es la base para la atribución a Leocares. Muy posiblemente el original fue realizado en bronce hacia la mediación del siglo IV a. C., contándose entre una de las más famosas obras de su autor, alcanzando durante la época helenística y romana una enorme difusión como se deduce de la gran cantidad de copias y variantes que han llegado hasta nuestros días. No obstante, esta afortunada multiplicidad, ha provocado controversias en cuanto a la identificación del prototipo, problema resuelto en el día de hoy gracias a los estudios dedicados al tema, habiéndose abordado los problemas relativos al autor y a esta obra concreta desde numerosos puntos de vista⁷⁶. En síntesis puede afirmarse que el prototipo del original bronceo de Leocares corresponde al conjunto escultórico, realizado en mármol, conservado en la Galería dei Candelabri del Vaticano⁷⁷ del cual derivarían las demás copias

existentes. Esta obra, esculpida presumiblemente en época antoniana, representa a un águila con las alas extendidas en el momento de emprender el vuelo, sujetando suavemente al joven troyano por los costados.

Sin embargo, a este prototipo siguen un grupo reducido de esculturas, entre las variantes que se conocen⁷⁸, dándose la circuns-

⁶⁹ SICHTERMANN, 1953, 21 SS., N° S. 1-59; IDEM, 1959, 10-15; IDEM, 1988, 156ss.

⁷⁰ BEAZLEY, 1963, 60, n° 66; BOARDMAN, 1975, 224, fig. 55,1; SICHTERMANN, 1988, 157, n° 60.

⁷¹ BEAZLEY, 1963, 206, n° 124; BOARDMAN, 1975, 95, n° 150; SICHTERMANN, 1988, 156, n° 12.

⁷² BEAZLEY, 1963, 553, n° 39; BOARDMAN, 1975, 180, n° 339; SICHTERMANN, 1988, 156, n° 31.

⁷³ KUNZE, 1940, 25-49, láms. I-IX; FUCHS, 1982, 300-301, fig. 376, n. 527; SICHTERMANN, 1988, 157, n° 56.

⁷⁴ SICHTERMANN, 1988, 156, n° 52, con la bibliografía anterior.

⁷⁵ PLINIO, *nat. hist.*, XXXIV, 79. *Leochares aquilam sentientem quid rapiat in Ganymede, et cui ferat, parcentenque unguibus vel per vestem puero*

⁷⁶ REINACH, 1904 (1965), 327,1; LUCAS, 1906, 269-267; WINTER, 1917, 226-229; HERBIG, 1949, 1-9; ARIAS, 1961, 565-566; BRUNEAU, 1962, 193-228, y especialmente los trabajos de SICHTERMANN, cfr. *supra et infra*.

⁷⁷ LIPPOLD, 1950, 268ss; PICARD, 1963, 822-838; SPINOLA, 2004, 173-175, n° 83, fig. 20, con el resto de la copiosa bibliografía anterior; SICHTERMANN, 1988, 164, n° 200 y 166, n° 251.

⁷⁸ Entre los ejemplares de época romana en los que aparece Ganimedes arrebatado por el águila en el momento de desplegar las alas para emprender el vuelo, contamos con algunos ejemplares similares entre sí que varían tan solo en detalles corporales que en nada afectan a la unidad con el prototipo. A este respecto deben recordarse los grupos de Florencia (SICHTERMANN, 1953, 83, N° 120); Venecia (SICHTERMANN, 1953, 82, n° 108, lám. 8,1; IDEM, 1988, 166, n° 253); Perinto (SICHTERMANN, 1953, 83, n° 120; IDEM, 1988, 166, n° 255); el de Éfeso, actualmente en Viena (SICHTERMANN, 1953, 90, lám. 12,1); Cherchel (DURRY, 1924, 73-75, lám. 6,1; PICARD, 1963, 830, nota 2; SICHTERMANN, 1988, 166, n° 252); Sperlonga, con la particularidad de estar vestido el joven frigio (SICHTERMANN, 1988, 166, n° 250), todos ellos fechados entre los siglos I-II d. C.



LÁMINA IV,1-2: Fotos Luis Baena del Alcázar.

tancia de que el ejemplar de Málaga debe adscribirse al mismo, según nuestra interpretación, por sus características formales.

Además de las otras variantes en bulto redondo, inspiradas en el original de Leocares en las que juegan o se relacionan de manera amable el joven y el águila, las cuales tienen su desarrollo a lo largo de la época helenística, debe ponerse de manifiesto el éxito del tema iconográfico bien atestiguado en el elevado número de relieves, algunos de gran

valor artístico y arqueológico, joyas, gemas, bronce, mosaicos y pinturas, que sería prolijo mencionar en este lugar⁷⁹.

La reconstrucción hipotética que proponemos para la escultura cordobesa (**Figura 4**), hoy en Málaga, se basa, además del estudio de los ejemplares que siguen al grupo del Vaticano, en un original griego del siglo IV a. C., hallado en Tarento y hoy en su Museo⁸⁰. La elección de esta figura, pese a sus reducidas dimensiones y ser obra de un coroplasta, estriba en las similitudes formales que encontramos entre ambas piezas, tan solo diferentes en la ondulación del cuerpo del adolescente y la mejor conservación del plumaje en el ejemplar tarentino. El hecho de que en

⁷⁹ Véanse las obras mencionadas en las notas precedentes. Una visión de conjunto en BRUNNEAU, 1962, 197ss.; SICHTERMANN, 1988, *passim*.

⁸⁰ Publicado por BERNABÓ BREA, 1952, 73-74, fig. 52, nº de inv. 104. SICHTERMANN, 1988, 164, Nº 204.

esta pieza el águila esté desplegando las alas y no las mantenga extendidas como en otros paralelos, nos parece una medida de prudencia a la hora de la reconstrucción porque carecemos de los datos suficientes como para aventurar otra reconstrucción más espectacular. Pero, además, hay una circunstancia atractiva: es la única pieza, junto a otro grupo marmóreo de Atenas⁸¹, que están cerca, tal vez como copias, de la creación original de Leocares, fechada hacia la primera mitad del siglo IV a. C., que habría que considerar

quizá como auténticos prototipos de las demás copias.

La presencia en la Bética, pues, de un grupo escultórico como el estudiado, cuya cronología estimamos debe situarse hacia mediación del siglo II d. C., más que por el estilo, por la concordancia con la fecha estimada para los originales romanos, se puede considerar de excepcional si consideramos su escasez o inexistencia, al menos que sepamos, en la Península Ibérica.

BIBLIOGRAFÍA

AA.VV., *El Museo cordobés de Pedro Leonardo de Villacevallos. Coleccionismo arqueológico en la Andalucía del siglo XVIII*, (BELTRÁN FORTES, J. y LÓPEZ RODRÍGUEZ, J. R., coords.), Málaga - Madrid, 2003.

AA.VV., (2004), *I colori del bianco. Policromia nella scultura antica*. Roma.

ALVAREZ OSSORIO, F., (1925), *Una visita al Museo Arqueológico Nacional*, Madrid.

ARNDT, P. y AMELUNG, W., (1893 ss.), *Photographische Einzelanfnahmen antiker Skulpturen (EA)*, München.

AMELUNG, W., (1903 y 1908), *Die Skulpturen des vatikanischen Museums*, I-II, Berlin.

ARIAS P. E., (1961), s. v. "Leochares" en *EAA*, IV, Roma, 565-566.

BAENA DEL ALCÁZAR, L., (1981), "Una escultura romana de Gánimedes en la Alcazaba de Málaga", *Jábega*, 35, 43-46.

BAENA DEL ALCÁZAR, L., (1982), *Esculturas romanas de Andalucía Oriental* (Tesis Doctoral, inédita), Valladolid.

BAENA DEL ALCÁZAR, L., (1984), *Catálogo de las esculturas romanas del Museo de Málaga*, Málaga.

BAENA DEL ALCÁZAR, L., (2003), "Semblanza de D. Manuel de Góngora y Martínez (1822-1884) y sus estudios sobre Arqueología Clásica", *Baetica*, 25, 355-375.

BAENA DEL ALCÁZAR, L., (2007), "Noticia sobre un retrato femenino Flavio de *Aurgi* (Jaén)", *Romula*, 6, (en prensa).

BAENA DEL ALCÁZAR, L. y BELTRÁN FORTES, J. (2002), *Las esculturas romanas de la provincia de Jaén. CSIR*, 1,2, Murcia.

BEAZLEY, J. D., (1959), *Attic Black-Figure Vase-Painter*, Oxford.

BEAZLEY, J. D., (1963), *Attic Red Figure Vase-Painters*, Oxford.

BECATTI, G., (1987), "Lo stile arcaistico" en *Cosmos. Studi sul mondo classico*, Roma, 281-304.

⁸¹ SICHTERMANN, 1988, 164, n° 201. Museo Nacional de Atenas. De Neo Lampsakos, fechada en el siglo IV a. C. Existen, asimismo, otros objetos con la misma iconografía: pendientes de oro y otra escultura de terracota, precedentes todas de la Magna Grecia.

- (Originariamente en *La Critica d'Arte*, anno VI, 1941, 32-48).
- BECATTI, G., (1987b), "Attika. Saggio sulla scultura attica dell'Ellenismo" en *Studi sul mondo classico*, Roma, 305-414. (Originariamente en *RIA*, 1940, 7-116).
- BELTRÁN FORTES, J., (2003), "Las esculturas" en AA. VV., *El Museo cordobés de Pedro Leonardo de Villacevallos. Coleccionismo arqueológico en la Andalucía del siglo XVIII*, (BELTRÁN FORTES, J. – LÓPEZ RODRÍGUEZ, J. R., coords.), Málaga – Madrid, 119-148.
- BELTRÁN FORTES, J. y BAENA DEL ALCÁZAR, L., (1996), *Arquitectura funeraria romana de la Colonia Salaria (Úbeda, Jaén)*, Sevilla.
- BERNABÓ BREA, L., (1952), "I relieve tarentini in pietra tenera", *RIA*, I, 1952, 73-74, fig. 52.
- BIEBER, M., (1977), *Ancient Copies*, New York.
- BIEBER, M., (1961), *The Sculpture of Hellenistic Age*, New York.
- BORRELLI, L. (1949), "Una scuola di "Manieristi" dell'Ellenismo rodio-asiatico", *RendLinc*, Ser. VIII, vol. IV, fasc. 5-6, 336-351.
- BLANA, N. y CURY, F., (1986), s. v. "Eros-Amor-Cupido", en *LIMC*, III, 1-2, Zürich und München, pp. 952-1049.
- BOARDMAN, J., (1975), *Athenian Red Figure Vases. The Archaic Period*, Norwich. BRUNEAU, PH., (1962), "Ganymède et l'aigle: images, caricatures et parodies animals du rapt", *BCH*, LXXXVI, I, 193-228.
- BULLE, H., (1918), *Archaisierende griechische Rundplastik (Abhandlungen der Königlich Bayerischen Akademie der Wissenschaften. Philosophisch-philologische und historische Klasse. XXX, Band, 2)*.
- CAGIANO DE AZEVEDO, M., (1948), *Il gusto nel restauro delle opere d'arte antiche*, Roma.
- CONTI, A., (1988), *Storia del restauro e della conservazione delle opere d'arte*, Milano.
- COUVE, L. (1895), "Vases attiques a figures rouges", *BCH*, 19, 1895, 94-108.
- CRESTI, C. y RENDINA, C., (1998), *Ville e Palazzi di Roma*, Liubliana. (Edición española, *Villas y Palacios de Roma*, Udine, 1999).
- DELIVORRIAS, A. y BERGER-DAER, G. – KOS-SATZ-DEISSMANN, A., (1984), s. v. "Aphrodite" en *LIMC*, II, 1-2, Zürich und Dusseldorf, pp. 2ss.
- DREXLER, W., (1886-1890), s. v. "Ganymedes" en W. H. ROSCHER, *Ausführliches lexicon der griechischen und römischen Mythologie*, 1. 1, 2, Leipzig, cols. 1595-1603.
- EDWARDS, M. W., (1960), "Representation of Maenads on Archaic Red-Figure Vases", *JHS*, LXXX, 78-87.
- ESPERANDIEU, E., (1910), *Recueil General des Bas-Reliefs de la Gaule Romaine*, III, Paris.
- DÜTSCHKE, H., (1880), *Antike Bildwerk in Oberitalien*, vol. IV, Leipzig, 1-121.
- FUCHS, W. (1980), *Die Skulptur der Griechen*, München. (Ed. Italiana, *Scultura greca*, Milano 1982).
- FUCHS, W., (1963), en HELBIG, W., *Führer durch die öffentlichen Sammlungen klassischer Altertümer in Rom. I. Die Päpstlichen Sammlungen im Vatikan und Lateran*, Tübingen.
- GARCÍA Y BELLIDO, A., (1936), *Los hallazgos griegos en España*, Madrid. .
- GARCÍA Y BELLIDO, A., (1948), *Hispania Graeca*, Madrid.
- GARCÍA Y BELLIDO, A., (1949), *Esculturas romanas de España y Portugal*, Madrid.
- GIMENO PASCUAL, H. y STYLOW, A. U. (2003), "Las inscripciones" en AA. VV., *El Museo cordobés de Pedro Leonardo de Villacevallos. Coleccionismo arqueológico en la Andalucía del siglo XVIII*, (BELTRÁN FORTES, J. y LÓPEZ RODRÍGUEZ, J. R., coords.), Málaga - Madrid, 149-218.
- GÓMEZ MORENO, M.ª E., (1947), *Mil joyas del Arte Español*, Barcelona.

- GÓMEZ MORENO, M., (1907), *Monumentos arquitectónicos de España. Provincia de Granada*, Madrid.
- GÓMEZ MORENO, M., (1929), *El Arte en España. Guía del Museo del Palacio Nacional. (Exposición Internacional de Barcelona)*, Barcelona.
- GÓMEZ MORENO, M., (1949), *Miscelaneas. Historia, Arte. Arqueología*, Madrid.
- GÓMEZ MORENO, M. y PIJOAN, J. (1912), *Materiales de Arqueología Española*, Madrid.
- HASKELL, F. y PENNY, N., (1981), *L'antico nella storia del gusto. La seduzione Della scultura classica*, Torino.
- HEINTZE, H. von, (1963), en W. HELBIG, *Führer durch die öffentlichen Sammlungen klassischer Altertümer in Rom*, Tübingen, p. 186.
- HERBIG, R., (1949), "Ganymed und der Adler" en *Ganymed* (R. Herbig, hrzg), Heidelberg, 1-9.
- HERDEJÜRGEN, H., (1968), "Ein Athenakopf aus Ampurias. Untersuchungen zur archaischen Plastik des 1. Jahrhunderts N. Chr. ", *MM*, 9, 221-229.
- HERMARY, A., (1986), s. v., "Eros" en *LIMC*, III, 1-2, Zürich und München, pp. 850-942.
- HIENDENREICH, R., (1935), "Bupalos und Pergamon", *AA*, 66-702.
- HÜBNER, E., (1862), *Die Antike Bildwerke in Madrid*, Berlín.
- KAPOSSY, B., (1969), *Brunnenfiguren der hellenistischen und römischen Zeit*, Zurich.
- KLEIN, W., (1921), *Von antiken Rokoko*, Wien.
- KLEINER, G. (1942), "Tanagra figuren. Untersuchungen zur hellenistischen Kunst und Geschichte", *Jdl. (Ergänzungsheft, XV)*.
- KRAHMER, G. (1923-1924), "Stilphasen der Hellenistischen Plastik", *RM*, 38-39, pp. 138-184.
- KRAUSKOPF, I. y SIMON, E., (1997), s. v. "Mainades" en *LIMC*, VIII, Zürich und Dusseldorf, 780-803.
- KUNZE, E., (1940), "Zeus und Ganymedes, eine Terrakottagruppe aus Olympia" en *BWPr*, 100, 25-49, láms. I-IX.
- LACHENAL, L. DE (1981), *Museo Nazionale Romano. La Sculture*, I,2 (a cura de A GIULIANO), Roma, 186-189.
- LAURENZI, L., (1941), *Ritratti greci*, Firenze.
- LAURENZI, L., (1965), s. v. "Rodia, Arte ellenistica" en *EAA*, VI, Roma, 760-763.
- LIPPOLD, G., (1950), *Die griechische Plastik*, (Handb. d. Arch. III, 1), Leipzig.
- LIPPOLD, G., (1956), *Die Skulpturen des Vatikanischen Museums*, III,2, Berlin.
- LUCAS, H., (1906), "Die Ganymedesstatue von Ephesos", *ÖJh*, IX, 269-277.
- LÓPEZ RODRÍGUEZ, J. R. (2003), "Aproximación a su biografía" en AA. VV., *El Museo cordobés de Pedro Leonardo de Villacevallos. Coleccionismo arqueológico en la Andalucía del siglo XVIII*, (BELTRÁN FORTES, J. y LÓPEZ RODRÍGUEZ, J. R., coords.), Málaga - Madrid, 39-46.
- LÓPEZ MARCOS, A. y BAENA DEL ALCÁZAR, L., (2007), "Un retrato femenino flavio en la villa romana del Cortijo de los Robles (Jaén)", *mus-A*, 8, 161-164.
- MANDERSCHIED, H. (1981), *Die Skulpturen-ausstattung kaiserzeitlichen Thermenlagen*, Berlín.
- MARTELOTTI, G., (1986), "Tecniche e metodologie dei restauri del XVI e del XVII secolo sui rilievi Capitolini" en *I rilievi storici capitolini. Il restauro dei pannelli di Adriano e di Marco Aurelio nel Palazzo deo Conservatori. Catalogo della Mostra (a cura di E. La Rocca)*, Roma, 61-71.
- MÉLIDA, J. R., (1955), "El Arte en España durante la época romana" en *Historia de España dirigida por R. Menéndez Pidal*, II, Madrid, 565-754.
- MERKER, G. S., (1973), *The Hellenistic Sculpture of Rhodes. (Studies in Mediterranean Archaeology, vol. XL)*, Götteborg.

- MORA, G., (2003), "Villacevallos y la anticuaría ilustrada" en AA. VV., *El Museo cordobés de Pedro Leonardo de Villacevallos. Coleccionismo arqueológico en la Andalucía del siglo XVIII*, (BELTRÁN FORTES, J. y LÓPEZ RODRÍGUEZ, J. R., coords.), Málaga - Madrid, 47-58.
- MORA SERRANO, B., (2003), "Las monedas" en AA. VV., *El Museo cordobés de Pedro Leonardo de Villacevallos. Coleccionismo arqueológico en la Andalucía del siglo XVIII*, (BELTRÁN FORTES, J. y LÓPEZ RODRÍGUEZ, J. R., coords.), Málaga - Madrid, 219-322.
- MORENO, P. y VIACAVA, A., (2003), *I marmi antichi della Galleria Borghese. La collezione archeologica di Camillo a Francesco Borghese*, Roma.
- MUSTILLI, D., (1939), *Il Museo Mussolini*, Roma.
- NOGUERA CELDRÁN, J. M., (2000), "Una aproximación a los programas decorativos de las villae béticas. El conjunto escultórico de El Ruedo (Almedinilla, Córdoba)" en *III Reunión sobre escultura romana en Hispania*, Madrid, 111-147.
- PALMA, B., (1986), en *Museo Nazionale Romano. Le Sculture (a cura di A. Giuliano)*, 1,6, 163-164.
- PANDERMALIS, D., (1983), "Sul programma della decorazione scultorea" en *La Villa dei Papiri (Secondo supplemento a Cronache Ercolanensi, 13)*.
- PANZA, P., (1990), *Antichità e restauro nell'Italia del Settecento. Dal ripristino alla conservazione delle opere d'arte*, Milano.
- PERICOT, L., (1942), *Historia de España*, I, (Instituto Gallach), Barcelona.
- PICARD, CH., (1963 y 1948), *Manuel d'Archeologie Grecque. La Sculpture*, II, 2, y III, 1, París.
- PIETRANGELI, C., (1980), *Guide Rionale di Roma. Rione IX, Pigna*, Roma.
- POLLIT, J. J., (1989), *El arte helenístico*, Madrid.
- REBAUDO, L., (1999), "I restauri del Laocoonte" en *Laocoonte. Forma e stile* (S. Settis, cur.), Roma, 231-258.
- REBAUDO, L., (2006), *Il braccio mancante. I restauri del Laocoonte*, Napoli.
- REINACH, S., (1901-1930), *Répertoire de la Statuaire Grecque et Romaine*, I-VI, Paris.
- RIDGWAY, B. S., (1976), "The Aphrodite of Arlés", *AJA*, 80, 147-154.
- RIDGWAY, B. S., (2002), *Hellenistic Sculpture*, III, Madison (Wisconsin).
- RODRIGUEZ DE BERLANGA, M., (1897), "Museo de don 'Pedro 'Leonardo de Villacevallos" *Revista de la Asociación Artístico-Arqueológica Barcelonesa*, 4, 260.
- RODRIGUEZ DE BERLANGA, M. (1903), *Catálogo del Museo Loringiano*, Málaga.
- RODRÍGUEZ OLIVA, P., (1976), "Una estatua fuente de Lacipo", *Jábega*, 13, 43-46.
- RODRÍGUEZ OLIVA, P., (1984) "Introducción" a BAENA DEL ALCÁZAR, L., (1984) *Catálogo de las esculturas romanas del Museo de Málaga*, Málaga, 7-27.
- RODRÍGUEZ OLIVA, P., (2003) "De Córdoba a Málaga. Avatares de la Colección Arqueológica de Villacevallos" en AA. VV., *El Museo cordobés de Pedro Leonardo de Villacevallos. Coleccionismo arqueológico en la Andalucía del siglo XVIII*, (BELTRÁN FORTES, J. y LÓPEZ RODRÍGUEZ, J. R., coords.), Málaga - Madrid, 337-359.
- RUESCH, A., (s. s.), *Guida del Museo Nazionale di Napoli, Napoli*.
- SALAS ÁLVAREZ, J., (2003), "Los interlocutores y los temas tratados en la correspondencia" en AA. VV., *El Museo cordobés de Pedro Leonardo de Villacevallos. Coleccionismo arqueológico en la Andalucía del siglo XVIII*, (BELTRÁN FORTES, J. y LÓPEZ RODRÍGUEZ, J. R., coords.), Málaga - Madrid, 59-90.
- SCHIAVO, A., (1963), *Palazzo Altieri*, Roma.

- SCHMIDT, E., (1997), s. v. "Venus" en *LIMC*, VIII,1-2, Zürich und Düsseldorf, pp. 193 ss.
- SCOPPOLA, F. y VORDEMAN, S. E., (1997), *Museo Nazionale Romano. Palazzo Altemps*, Milano.
- SEYMOUR DE RICCI, R., (1906), "Statues anti-ques inedites de Musées italiens", *RA*, 377, nº 22.
- SICHTERMANN, H., (1953), *Ganymed. Myhtos und Gestalt in der antiken Kunst*, Berlín, 18ss.; 33ss.
- SICHTERMANN, H., (1959), "Zeus und Ganymed in frühklassischer Zeit", *AKunst*, II, 10-15.
- SICHTERMANN, H., (1960), s. v. "Ganimede" en *E. A. A. III*, Roma, 788-790.
- SICHTERMANN, H., (1988) s. v. "Ganymedes" en *LIMC*, IV, 1-2, Zürich und München, 154-169.
- SIMON, E., (1961), s. v. "Menadi" en *EAA*, IV, Roma, 1002-1013.
- SPINOLA, G., (2004), *Il Museo Pio Clementino. Guide Cathaloghi dei Musei Vaticani*, Città del Vaticano.
- STEBEN, H. VON, (1966) en HELBIG, W., *Führer durch die öffentlichen Sammlungen klassischer Altertümer in Rom. Die Städtichen Sammlungen*, Tübingen.
- STUART JONES, H., (1926), *A Catalogue of the Ancient Sculptures preserved in The Municipal Collections of Rome. The Sculptures of the Palazzo dei Conservatori*, Oxford.
- TARACENA, B., (1947), "Arte romano" en *Ars Hispaniae*, II, Madrid.
- TARRADELL, M., (1969), *Art Romano en Espagne*, Barcelona.
- THOUVENOT, R., (1940), *Essai sur la province romaine du Betique*, París.
- TRILLMICH, W., (1996), "Reflejos del programa estatuario del Forum Augustum en Mérida" en *II Reunión sobre escultura romana en Hispania*, Tarragona, 95-103.
- VAQUERIZO GIL, D. y NOGUERA CELDRÁN, J. M., (1997), *La villa romana de El Ruedo (Almedinilla, Córdoba)*, Murcia.
- VIERNEISEL SCHLÖRB, B. (1979), *Glytothek München. Katalog der Skulpturen. 2. Klassische Skulpturen des 5. und 4. Jahrhunderts v. Chr.*, München.
- VISCONTI, C. L., (1876), "Tre statue di atleti scoperte presso Velletri", *BullCom*, 4, 68ss.
- VIVÓ I CODINA, D., "La Amazonomaquia de Fidias en Ampurias", en *II Reunión sobre escultura romana en Hispania*, Tarragona, 213-222.
- VORSTER, CHR., 2004, *Vatikanische Museen. Museo Profano ex Lateranense. Katalog der Skulpturen*, II,2. *Römische Skulpturen des späten Hellenismus und der Kaiserzeit*, Wiesbaden.
- WINTER, Fr., (1917), "Die komposition der Gany-medgruppe des Leochares", *Jdl*, XIII, 226-229.
- ZAGDOUN, M. A., (1989), *La sculpture archaïsante dans l'art hellénistique et dans l'art romain du Haut-Empire*, (BEFAR, 269). Athènes.

