

## ESCULTURAS ROMANAS DE ANDALUCIA. IV

*J. M. Luzón y M. P. León*

### APOLO CITAREDO DEL MUSEO ARQUEOLÓGICO DE SEVILLA.

En el Museo Arqueológico de Sevilla se conserva la mitad inferior de una estatua masculina que consideramos réplica de un tipo bien conocido de Apolo Citaredo. Es de mármol blanco de buena calidad y, a pesar de la merma considerable que supone la pérdida de la parte superior, existen aún elementos suficientes para catalogar esta pieza entre las que representan a Apolo como citaredo (Lám. VII. Fig. 1). Lleva chitón largo, fino y muy ceñido, y sobre él un manto que le cae por detrás<sup>1</sup>. Tanto la posición de las piernas como la disposición de los paños se adecúan a la actitud en la que está representado el dios, es decir, mientras avanza con paso suave y armonioso al ritmo de una melodía que él mismo ejecuta e interpreta.

Evidentemente la obra es de clara inspiración y ascendencia clásicas e incluso está interpretada con técnica y gusto clasicistas; pero además tiene el interés de contar con diversos paralelos que acreditan la difusión de un original clásico que sólo conocemos a través de las copias. Iniciaremos la serie de paralelos con el Apolo Citaredo del Museo de Arte de Santa Bárbara, que Del Chiaro considera obra del mismo taller que el de Berlín y, en consecuencia, copia de un modelo griego del siglo IV a.C.<sup>2</sup>. Otro paralelo no me-

---

1. Para las versiones artísticas de Apolo como citaredo cf. W. H. Roscher: *Lexikon der griechischen und römischen Mythologie* II, Leipzig, 1884, col. 463 s.v. Apollon; R-E III col. 98, 38.

nos interesante y sugerente es un Apolo con cabeza de Diónisos del Vaticano<sup>3</sup>. Y por último hemos de mencionar el Apolo Citaredo de la Gliptoteca Ny Carlsberg, si bien éste presenta ciertas variantes<sup>4</sup>.

En líneas generales se puede establecer la relación entre estas obras pues, evidentemente, son trasunto del mismo tema. Establecemos esta comparación sobre la base de que, como ha demostrado Poulsen, el Apolo de la Ny Carlsberg no es obra de un maestro jonio del último decenio del siglo V a.C., sino copia romana de finales de la república o principios del imperio<sup>5</sup>. A juzgar por la elegancia de la composición, la finura de los paños y el juego de transparencias, perfectamente reflejados en esta copia de Sevilla, cabe afirmar que el original que inspira estas obras sería uno de esos prototipos característicos del arte del siglo IV a.C.<sup>6</sup> e incluso de finales del V, pues la influencia de obras como la Nike de Paionios o el Monumento de las Nereidas en Xanthos no puede pasar desapercibida<sup>7</sup>. Ahora bien, los precedentes de ese tipo de Apolo hemos de buscarlos en un original del siglo V que conocemos igualmente a través de las copias, en las que se representa al dios con un empaque solemne y majestuoso muy característico. Valga como ejemplo la réplica del Palacio de los Conservadores<sup>8</sup>.

Desde muy pronto el nuevo tipo de Apolo fue objeto de atención e interés y, dado el proceso de barroquismo que progresivamente experimentó el arte del siglo IV y del helenismo, el tema

2. M. A. Del Chiaro: «New Acquisitions of Roman Sculpture at the Santa Barbara Museum of Art», *AJA* 78 n.º 1, 1974, 68 ss., lam. 18 y 19. Para el Apolo Citaredo de Berlín cf. C. Blümel: *Staatliche Museum zu Berlin. Katalog der Sammlung antiker Skulptur* IV, Berlin 1931, 25 n.º K 163, lam. 49; S. Reinach: *Répertoire de la statuaire grecque et romaine* II, Paris 1908, 105 n.º 7.

3. G. Lippold: *Die Skulpturen des Vatikanischen Museums* IIII, Berlin 1936, 16, lam. III n.º 495.

4. F. Poulsen: *Catalogue of Ancient Sculpture in the Ny Carlsberg Glyptotek*, Copenhagen 1951, 70 ss., lam. V n.º 63; K. A. Pfeiff: *Apollon*, Frankfurt 1943, 112 ss., lam. 39.

5. F. Poulsen: *Op. cit.*, 71.

6. Las copias más importantes son el Apolo Barberini de la Gliptoteca de Munich, aunque Furtwängler lo considera copia de un posible original de Agorákritos, y el Apolo Citaredo del Vaticano. Cf. para el primero G. Lippold: *Kopien und Umbildungen griechischer Statuen*, München 1923, 224 ss.; H. Stuart Jones: *The Sculptures of the Palazzo dei Conservatori*, Oxford 1926, 117; A. Furtwängler: *Masterpieces of Greek Sculpture*, Chicago 1954, 88. Para el Apolo del Vaticano cf. G. Lippold: *Die Skulpturen des Vatikanischen Museums*, 184 ss., lam. 51 n.º 582; A. Furtwängler: *Op. cit.*, 305.

7. Cf. Poulsen, *ibid.*; Lippold, *ibid.*

8. H. Stuart Jones: *Op. cit.*, 116 ss., lam. 42 gall. 69; D. Mustilli: *Il Museo Mussolini*, Roma 1939, 143 ss., lam. LXXXVII n.º 328; W. Helbig: *Führer durch die öffentlichen Sammlungen klassischer Altertümer in Rom* II, Tübingen 1966, 556.

derivó y evolucionó conforme a los gustos imperantes, pues no en balde ofrecía numerosas posibilidades. Los copistas de época romana se sintieron desde muy pronto atraídos por el tema, de donde la frecuencia de las copias. La que ahora presentamos está en la línea del Apolo Citaredo de Berlín y como él hace gala de un eclecticismo muy interesante, ya que conjuga el elemento barroquizante con la delicadeza y elegancia típicas del arte ático que seguramente inspiró el original.

El escultor convierte lo anecdótico en motivo principal de la obra, de aquí que el avance lento y cadencioso del dios le lleve a un minucioso modelado de las formas anatómicas y a un estudio esmeradísimo de los paños, de manera que se advierte con claridad la diferencia entre las dos clases de tejido; fino y sutil el de la túnica, más pesado y grueso el del manto. A consecuencia del aire y del movimiento los paños se ciñen al cuerpo del dios y originan una serie de arrugas, pliegues menudos y abundantes e incluso uno particularmente grueso que deja la pierna derecha desnuda (Lámina VII. Fig. 1), muy al estilo de la Nike de Paionios. En cambio, no deja de ser significativo que sobre la pierna exonerada no se originen esos pliegues tan característicos en forma de ondas de arena, que aparecen en los ejemplares de Copenhague y Santa Bárbara. A nuestro juicio esta economía de ciertos detalles está en función de la naturalidad y sencillez de la obra, pues dentro de su barroquismo le proporciona especial refinamiento y prestancia.

Por lo demás, la obra está ejecutada con soltura y buena técnica. Basta observar el modelado de volúmenes del cuerpo destacados sobre el manto que le sirve de fondo y la corrección con que se inicia la torsión del tronco, para advertir el buen estilo del escultor y su saber hacer. El esmero, minuciosidad y delicadeza de que hace gala son características que recuerdan el gusto y el estilo neoático cuya influencia y pervivencia entre los artistas romanos del siglo I es sobradamente conocida. De ahí que nos inclinemos a fechar esta copia del Museo Arqueológico de Sevilla hacia mediados del siglo I d.C.

#### TORSO DE UNA DIVINIDAD MASCULINA.

Procede de la colección Lara de El Coronil, donde tuvimos ocasión de medirla y fotografiarla hace algunos años (Lám. VIII. Fig.

2). En la actualidad se guarda en el Museo Arqueológico Provincial de Sevilla (Lám. IX. Fig. 3). Es de mármol blanco con pátina ocre de excelente calidad. Mide en su estado actual 1'28 m. de altura.

El estado de conservación permite ver, pese a los deterioros y faltas que se le aprecian, la buena ejecución de la obra. Una parte del manto, junto a la pierna izquierda, se hallaba partido y suelto antes de ingresar en el Museo de Sevilla.

Es una figura de pie con el torso casi completamente desnudo, a excepción de la parte que cubre el manto al caer desde el hombro izquierdo. Falta el hombro derecho y el brazo del mismo lado, que posiblemente iría apoyado o llevaría el atributo que identificaría a la figura. El brazo izquierdo, envuelto en el manto se apoya detrás de la cadera en una actitud que es común en ciertos tipos de inspiración griega.

En el Museo donde se guarda actualmente ha sido clasificada como «torso de un emperador con manto», lo cual a nuestro juicio es menos que probable.

En las representaciones idealizadas de la iconografía imperial existe, efectivamente, un tipo vestido a la griega, que Niemeyer clasifica dentro del grupo que denomina de «Jupiter Kostüm»<sup>9</sup>, pero en el caso concreto de esta figura no hay restos de la cabeza, ni ningún otro indicio que nos induzca a pensar que se trata de una estatua imperial. Lo único que podemos hacer en tal caso es analizar el tipo y enlazarlo con los prototipos en el supuesto más verosímil de que se trata de una divinidad.

La mayoría de las figuras similares, de pie, con el torso desnudo y la mano izquierda en la misma posición que la de El Coronil, vienen siendo catalogadas (unas veces por sus atributos y otras sin ellos) como representaciones de Asklepios<sup>10</sup>. Uno de los prototipos es el Asklepios Neugebauer del que Scrinari ha publicado recientemente una réplica en Aquileia<sup>11</sup>. Pero aunque el esquema es más corriente en las representaciones de Asklepios —como señala Stuart Jones— no faltan versiones similares a la iconografía de Zeus<sup>12</sup>. En

---

9. H. G. Niemeyer: *Studien zur Statuarischen Darstellung der Römischen Kaiser*, Berlin 1968, pp. 54 y 104.

10. S. Reinach, *RSGR*, I, p. 289 ss.; II, p. 31 ss.; IV, p. 21 ss.; V, p. 16 ss.; VI, p. 10 ss.

11. Valnea Santa Maria Scrinari: *Museo Archeologico di Aquileia. Catálogo delle sculture romane*, Roma 1972, n.º 8.

12. H. Stuart Jones: *The Sculptures of the Museo Capitolino*, Oxford 1912, p. 278; Helbig, *II\** n.º 1396.

el caso que estudiamos las roturas impiden conocer los atributos, por lo que la identificación con Esculapio la señalamos únicamente como la más probable.

El tipo de figura de pie, con el torso desnudo y la mano izquierda apoyada en la cadera izquierda, deriva de modelos griegos de fines del siglo V a.C. y comienzos del IV, aunque las versiones más evolucionadas acusen rasgos escopásicos y lisípeos en opinión de Lippold<sup>13</sup>. Una versión muy conocida en la escultura femenina es la llamada «Venus Marina». Para Becatti estas figuras, con la mano así apoyada, son una creación de la escultura griega que habría que fechar entre Fidias y Praxiteles<sup>14</sup>.

En la obra de El Coronil el tratamiento de los paños, en los que posiblemente hayamos de ver también la mano de un escultor griego, nos induce a llevar la copia a la primera mitad del siglo I d.C.

#### ANTEBRAZO IZQUIERDO COLOSAL DE UNA ESTATUA EN MÁRMOL

Hallado en las excavaciones de Itálica, en julio de 1972, en la acera de las *tabernae* al sur de la Casa de la Cañada Honda (Lám. X. Fig. 4). Se encontraba junto a un depósito de mármoles de diverso tamaño amontonado con la evidente intención de reutilizar el material.

Es el antebrazo izquierdo de una figura masculina de tamaño colosal, posiblemente acrolítica; mide 1,68 m. en su estado actual, pues le faltan los dedos y la mayor parte de la mano, que por ser más frágiles aparecen mutilados (Lám. XI. Fig. 5). De todas formas es de suponer que el emplazamiento original de la figura no estuviese demasiado alejado del lugar en que fue hallado, debido a las grandes proporciones de este fragmento escultórico.

Para fijarla al resto de la obra tiene una perforación de sección en forma de estrella, que se estrecha progresivamente hasta alcanzar una profundidad de 0,65 m. En ella se insertaría el vástago de bronce que habría de sujetar toda la pieza.

El mármol es blanco, de grano grueso, y el acabado final de la obra ofrece una superficie lisa y de pulido muy brillante, que es

13. G. Lippold: *Handbuch der Archäologie* 311 y nota 8.

14. G. Becatti: «Ninfe e divinità marine», *Studi Miscelanei* 17, Seminario di Archeologia e Storia dell'Arte greca e Romana dell'Università di Roma, Roma 1971, p. 53, nota 133, láms. I - XXVIII.

común en la escultura romana a partir del siglo II d.C. El ambiente arqueológico en que fue descubierto es igualmente de la segunda mitad del siglo II y algo posterior, lo que nos permite hacer algunas conjeturas.

Moviéndonos en un terreno hipotético, y a la vista de los restos conocidos en Itálica, suponemos que una gran mole de hormigón, macizo y de planta cuadrada que existe en la parte alta de la ciudad de Adriano —El Peñasco, le llaman los vecinos de Santiponce—, pudo haber sido el pedestal de esta enorme escultura. Su situación a menos de un centenar de metros del lugar en que se encontró y a una cota más alta, harían menos fatigoso el traslado en el momento en que se desmontara para reutilizar sus materiales.

Las posibilidades de interpretación de la figura a la que pudo pertenecer son relativamente limitadas. Por un lado la estabilidad de una obra de tan desmesuradas proporciones —si estuviera de pie sobrepasaría los 10 m.— hace pensar que posiblemente se tratara de una obra sedente. En este caso sería una divinidad mayor del panteón romano o bien una estatua imperial.

En este último caso no podemos olvidar que Adriano, de origen italicense, benefició a Itálica con abundantes donativos, entre lo que cabe contar una amplia reforma urbana y el diseño de todo un barrio residencial<sup>15</sup>. Una buena parte de las construcciones fueron hechas en tiempos de su sucesor, según se desprende de los restos arqueológicos y los hallazgos numismáticos (acerca de este punto véase a continuación el trabajo de F. Chaves sobre las monedas de la Casa del Planetario), por lo que cabría admitir la posibilidad de que se tratara de un Adriano póstumo, como también lo es el que se guarda en el Museo de Sevilla<sup>16</sup>.

#### LEÓN DE MONTEMAYOR (Córdoba).

De Montemayor, la antigua *Ulia*<sup>17</sup>, procede esta figurita de león cuyo estado de conservación, a falta de las patas, es muy bueno (Lám. XII. Fig. 6). Sus características, proporciones y el arranque de un soporte que aún conserva pegado al vientre hacen pensar en

---

15. A. García y Bellido: *Colonia Aelia Augusta Itálica*, Madrid 1960, p. .

16. A. García y Bellido, *EREP*, p. .

17. Sobre la localización de hallazgos romanos en *Ulia* cf. J. M. Luzón y M. P. León: «Estatuas romanas de Andalucía III», *Habis* 4, 1973 .

uno de esos motivos ornamentales que convenientemente dispuestos sobre una peana sirven a menudo en la decoración y cuya frecuencia en el arte romano está sobradamente comprobada<sup>18</sup>.

El prototipo de estos leones, en los que priva el gusto por lo decorativo sobre la fiel interpretación de la naturaleza del animal —agilidad, agresividad, fiereza—, se halla entre los que decoraban el Mausoleo de Halicarnaso<sup>19</sup>. A través del helenismo el tema pasó a Roma y adoptó diversas modalidades en el ámbito de la decoración escultórica, sin olvidar que en Roma no era del todo desconocido, pues no en balde contaba con la tradición del precedente etrusco<sup>20</sup>.

Esta escultura de Montemayor viene, pues, a sumarse a una serie bien conocida. Su interés principal estriba en constatar el grado de perfeccionamiento que alcanzaban estas obras de talleres provinciales. El escultor se ha esmerado especialmente en la parte más llamativa y característica del animal, es decir, la melena. Realiza un trabajo concienzudo para establecer la diferencia entre los mechones delgados y cortos que aparecen a la altura de los hombros y la melena alborotada, espesa y abundante que concede especial prestancia al animal. Los efectos del trépano se aprecian especialmente en los orificios y puentes del juego impresionista de rizos y bucles, algunos tan largos, que se unen y forman tirabuzones. En definitiva, resulta evidente un intenso barroquismo que caracteriza al arte posterior a la segunda mitad del siglo II d.C. Puesto que resultaría prolijo acumular paralelos, nos remitimos a dos que estimamos convincentes. El primero es un sarcófago de Tarragona con dos leones y un busto femenino en el centro, que García y Bellido fecha entre los años 260-270 y Willemsen, siguiendo a Poulsen, entre 220-230 d.C.<sup>21</sup>; el segundo, un relieve de Villa Al-

18. S. Reinach: *RSGR* IV, Paris 1898, 457, n.º 2; W. Amelung: *Die Skulpturen des Vatikanischen Museums* II, Berlin 1908, lám. 37 n.º 170; F. Poulsen: *Catalogue of Ancient Sculpture in the Ny Carlsberg Glyptotek*, Copenhagen 1951, lám. XXIII n.º 340-341.

19. S. Reinach: *Op. cit.*, II, 715 n.º 4; A. H. Smith: *A Catalogue of the Sculpture in the Department of Greek and Roman Antiquities. British Museum* II, London 1900, 130 ss. n.º 1075-1086; G. Richter: *Animals in Greek and Roman Sculpture*, New York 1930, 8, lám. 28.

20. W. L. Brown: *The Etruscan Lion*, Oxford 1960. El tema del león se adaptó en Roma a diferentes funciones y sometidos, desde el simbolismo funerario hasta la decoración de fuentes y desagües.

21. A. García y Bellido: *EREP*, Madrid 1949, 275 ss., lám. 226-228 n.º 274. Posteriormente rebajó la cronología de este sarcófago hasta los años 230-240 d.C. Cf. *Arte Romano*, Madrid 1972, 601. F. Willemsen: *Die Löwenkopf-Wasserspeier vom Dach des Zeustempels. Olympische Forschun-*

bani en el que aparece Cibeles en un carro tirado por dos leones,

Tanto en los leones del sarcófago de Tarragona como en este de Montemayor existen una serie de concomitancias y estilísticas muy interesantes. Ante todo resulta evidente la analogía en el tratamiento de la melena y de la línea estilizada de pelo que marca la separación del hombro y continúa por la pata delantera; en este sentido conviene llamar la atención sobre la semejanza que existe también con el mencionado relieve de Villa Albani. Pero aún resultan más significativos los orificios del lacrimal, los párpados gruesos y muy marcados y sobre todo el motivo estilizado que adorna la cara anterior de la nariz (Lám. XII. Fig. 6). Este rasgo, reducido a una especie de lengüeta puntiaguda que se prolonga hasta el entrecejo, data de época de Adriano. A partir de entonces se estereotipa y complica hasta derivar en esa palmeta ramificada que ostenta el león de Montemayor. No obstante, la cara del animal no tiene aspecto de máscara ni acusa los efectos de una fantasía desbordada que desfigura sus rasgos, como suele hacerse en obras de la segunda mitad del siglo III d.C. En consecuencia estimamos que esta pieza puede fecharse a principios de época severiana.

---

gen IV, Berlin 1959, 112, lám. 110; F. Poulsen: *Sculptures antiques des Musées de Province Espagnols*, Copenhagen..

22. F. Willemsen: *Op. cit.*, 111, lám. 116; W. Helbig: *Führer durch die öffentlichen Sammlungen klassischer Altertümer in Rom IV*, Tübingen 1972, 283 n.º 3313. No obstante Bieber considera este relieve antoniniano. Cf. M. Bieber: *The Statue of Cybele in the J. Paul Getty Museum*, California 1968, 4.