[Publicado previamente en: *Archivo Español de Arqueología* 28, n.º 91, 1955, 20-32. Versión digital por cortesía del primer editor (*Servicio de Publicaciones del Consejo Superior de Investigaciones Científicas*. *Madrid*) y de los herederos del autor, con la paginación original].
© Antonio Blanco Freijeiro
© De la versión digital, Gabinete de Antigüedades de la Real Academia de la Historia

Mármoles antiguos de la casa ducal de Alba

Antonio Blanco Freijeiro

[-20→]

Las estatuas antiguas del madrileño palacio de Liria constituyen la mayor parte de la colección de esculturas griegas y romanas que D. Carlos Miguel Fitz-James Stuart y Stolberg, VI Duque de Berwick y XIV de Alba, adquirió durante sus viajes por Italia, entre 1814 y 1823. Movía al Duque, además de su amor por las Bellas Artes, el noble deseo de formar "una galería pública en la Corte para que los artistas españoles y aficionados dedicados al estudio de aquéllas pudiesen adelantar sus conocimientos a la vista de buenos modelos que imitar". Aparte de las estatuas que aquí incluímos, figuraban en los envíos hechos por aquellos años el estupendo "Nióbide" y el "torso de gigante", que fueron adquiridos, en 1898, por Arndt para la Gliptoteca Ny Carlsberg, de Copenhague, donde actualmente se conservan [1]; además, la estatua de una Musa [2] y un torso varonil [3], cuyo paradero ignoramos, y algunas otras de menos importancia, así como la colección de vasos griegos, en su gran mayoría sur-itálicos, que adornan las salas de la actual galería. Integran el grupo de estatuas antiguas dos muy valiosas (nuestros números 1 y 2), una interesante herma de estilo arcaizante (núm. 3) y otras cuatro estatuas de mediana o poca importancia, que se encuentran diseminadas por los jardines del palacio. El estudio que hacemos de ellas nos ha sido muy facilitado por la cordial asistencia del doctor Pita Andrade, Conservador de la colección, a quien nos place testimoniar aquí nuestro reconocimiento.

1. *Cabeza femenina* (figs. 6 y 7).

Hübner: *Die antiken Bildwerke in Madrid* (citado en adelante *ABM*), núm. 571; Waldstein, en *JHS* V (1884), 171 ss.; Friederichs-Wolters: *Gipsabgüsse* 214; Schröder, en *JdI* XXVI (1911), 40; *EA* 1784-85 (Arndt); Excmo. Sr. Duque de Berwick y de Alba: *Discursos leídos en la*, *R. A. de Bellas Artes de San Fernando en la recepción pública del* –, Madrid 1924, 40; V. H. Poulsen, en *Acta Arch*. XI (1940) 39; Becatti: **[-20→21-]** *Il Maestro d'Olimpia*, 10 resumen número 23 del artículo de Waldstein; Lippold: "Plastik" (*HdA*) 122; Langlotz, en *Studies presented to D. M. Robinson* I (1951), 641.

Altura, 0,25 metros. Mármol muy cristalino, poco compacto, calificado por Arndt como pentélico con signo interrogante; quizá el de alguna de las Cicladas, pero, con seguridad, no italiano.

El ejemplar más interesante de la colección es esta hermosa cabeza de una diosa o heroína, a la que sería ocioso dar un nombre. Además de la ligera inclinación hacia su lado derecho, hay una clara asimetría entre las dos mitades de su rostro, a juzgar por la cual la cabeza estaba destinada a ser vista desde su lado izquierdo, aproximadamente en visión de tres cuartos. El pelo está partido en el centro de la frente, peinado en ondas

---

[1] Los números 400 y 193.
[2] Einzelaufnahmen, 1798, citado en adelante EA.
[3] EA 1793.

sobre las sienes y recogido encima de la nuca por el aro que ciñe toda la cabeza. En la zona comprendida por éste, el pelo forma una masa compacta, tal vez ligeramente ondulada en su origen y más tarde rebajada por algún restaurador. Aunque se advierte la imposibilidad de esta forma, la superficie no parece tocada recientemente, pero pudo haberlo sido en la antigüedad. No así, en cambio, el ojo derecho, privado de la pátina y todo él rehecho en tiempos modernos, rebajando incluso mucho la superficie del globo ocular. Por ello, las fotografías hechas desde el lado derecho, con luz alta, dan una falsa impresión de esta cabeza. En el ojo izquierdo, tanto la forma antigua como la pátina parecen intactas o, por lo menos, no sometidas a retoques recientes. El corte, que en el cuello reemplaza a la rotura, es, naturalmente, moderno y hecho con el fin de asentar la cabeza en el pedestal con más comodidad.

El no muy buen trato que había sufrido antes de entrar en la Colección Alba (Hübner, en fecha muy distante, conserva el recuerdo da alguien que la había visto entre las antigüedades del mercado de Roma) pudo ser causa de que, tras la acertada clasificación de Hübner como "original griego", Waldstein primero, y después Arndt, rebajasen su condición al de una copia romana, inducidos ambos, seguramente, por los retoques modernos, sobre todo por la forma del ojo derecho, cuyos párpados, contra el uso griego que se estima normal hasta fines del siglo V, se cortan en el lado exterior. Pero aparte de este defecto, que ha de atribuirse al restaurador moderno, la cabeza tiene todo el carácter de un original griego de mediados del siglo V, o unos años posterior, si se tiene en cuenta que tanto por su estilo como por su origen nos hallamos, aparentemente, ante una obra suritálica.

En una colección particular alemana encuéntrase el fragmento de otra cabeza [4], tan semejante a ésta que a veces se las considera como **[-21→22-]** réplicas. Langlotz ha reconocido en ella un original suritálico, una obra de estilo más recio y más rico en puntos de vista que el normal en la Hélade, con el mismo espíritu que las cabezas de Aretusa de las monedas siracusanas de comienzos de la época clásica. Probablemente, no se trata de la cabeza de una estatua, vestida de peplo, en actitud reposada, sino de una diosa como Artemis, o de una heroína, en movimiento.

La escultura en mármol, suritálica, del siglo V fue realizada en su mayor parte por escultores de las Cícladas, que traían ya consigo las estatuas abocetadas (algunas han llegado en este estado hasta nosotros), o los bloques necesarios para realizar sus trabajos en la Magna Grecia, donde aun no se había descubierto ninguna cantera. Algunos se asentaron allí y asimilaron el gusto peculiar de los griegos occidentales. Estos artistas, comparables a aquellos de la Edad Media que viajan a dondequiera que se les ofrece trabajo, hacían estatuas do culto, como la Diosa de Berlín [5], y decoraban altares, como el Trono Ludovisi, y templos, como el de Selinunte. La cabeza de la colección alemana y la cabeza de la colección del Duque de Alba proceden acaso de un frontón, como los Nióbides del Museo de las Termas y de la Gliptoteca de Copenhague. El mismo Langlotz tuvo la amabilidad de sugerirnos que acaso la cabeza Alba sea el fragmento de una figura del frontón de los Nióbides.

2. *Estatua de Afrodita* (figs. 1, 8, 9, 10 y 11).

Hübner: *ABM* 567; *EA* 1788 (Arndt) ; Klein: *Praxiteles* 56 núm. 8; W. Fuchs, en *Festschrift Schweitzer* 216 lám. 51, 1.

---

[4] Neugebauer: *Antiken in deutschen Privatbesitz* núm. 5; Langlotz, en *Studies presented to D. M. Robinson* 638 ss. láms. 63 ss.

[5] Rodenwald: *Arte Clásico*, Labor, 230 ss.

© Antonio Blanco Freijeiro
© De la versión digital, Gabinete de Antigüedades de la Real Academia de la Historia

Altura, 1,50 metros. Mármol de espejuelo fino, cristalino, probablemente, pentélico; lavado.

Fáltanle la cabeza, el brazo derecho desde el hombro, el izquierdo desde el codo, la parte delantera de los pies y del plinto, y algunos trozos del manto a ambos lados. El pecho y el hombro izquierdo, que el "chitón" deja al descubierto, constituyen una pieza aparte, adherida por una mano de yeso dada recientemente (con posterioridad a la fotografía de Arndt). Detrás del hombro derecho queda el asiento de una grapa metálica que trababa las dos piezas. En la parte baja, también por el lado posterior, hay huella de otra grapa moderna para sujetar la estatua a un pedestal. La cabeza estuvo, probablemente, restaurada, pues en lugar de la oquedad profunda en que se asientan las cabezas postizas antiguas, hay en la base del cuello un corte irregular, con un orificio en el centro. En condiciones análogas se encuentran los brazos y los pies. En la cintura, cerca de la cadera izquierda, se observan dos perforaciones, en las cuales estuvo alojado el puntal que reforzaba el brazo izquierdo. **[-22→23-]**

Estatua de Afrodita del tipo denominado "Genetrix", según el epígrafe que de ordinario la acompaña en las monedas romanas. La figura descarga la mayor parte de su peso en la pierna izquierda y dobla la derecha por la rodilla, retrasando el pie y dirigiendo su punta hacia afuera. Este movimiento lleva consigo el descenso de la cadera derecha y la elevación relativa de la izquierda.

Fig. 1.- Vista lateral de la Afrodita Alba. (Obsérvese el hombro izquierdo cubierto por la cabellera.)

Fig. 2.- La llamada "Venus de Fréjus". Paris, Louvre.

El torso compensa este desnivel inclinándose ligeramente hacia la pierna de sostén y, con mucha probabilidad, la cabeza prolongaba esta inclinación, de modo que la línea de fuerzas que se llama ritmo ascendía desde el pie derecho hasta la cabeza, dibujando una S, y descendía después verticalmente hasta el pie izquierdo. Su vestido es un fino "chitón", con la hombrera izquierda caída sobre el brazo y la derecha sujeta por un botón redondo y grande. Este "chitón", que se adhiere al cuerpo y pone de relieve sus formas, está surcado por innumerables pliegues, de líneas movidas, y cae sobre los pies, cubriéndolos casi por completo, con una holgura excesiva para la comodidad del paso. La espalda de la estatua está cubierta por un manto, que la mano derecha levantaba sobre el hombro del mismo lado, y que cae también a lo largo del costado izquierdo, después de rodear el brazo. La ejecución **[-23→24-]** del dorso está muy descuidada, de lo cual se deduce que la escultura

© Antonio Blanco Freijeiro
© De la versión digital, Gabinete de Antigüedades de la Real Academia de la Historia

fue destinada a ser vista sólo por delante. En la parte posterior del hombro izquierdo quedan restos de la cabellera, que caía suelta sobre la espalda (véase figura 1).

La Afrodita Alba constituye una variante de un original conocido por tal número de copias [6], que puede afirmarse que ha compartido con la Knidia de Praxíteles y sus variantes helenísticas el máximo fervor de la clientela romana. Tres son las copias que parecen acercarnos más al original: la Afrodita del Louvre, conocida como Venus de Fréjus (fig. 2); una cabeza del Museo de Estocolmo, adosada a un torso que no le pertenece (figs. 3 y 4), y una estatua del Museo de Nápoles [7], que es la predilecta de aquéllos que ven en la estatua resonancias policléticas. Comparándola con éstas, se advierten en la Afrodita Alba las variaciones siguientes: proporciones más esbeltas –piernas más largas, torso más estrecho (compárese vista frontal, en figura 9, con la copia del Louvre, figura 2) –; el "chitón" cae con exceso sobre los pies, y lleva en el hombro derecho un gran botón discoidal; el pelo, que en estas copias está recogido en un moño encima de la nuca, cae suelto sobre la espalda por debajo del manto, de lo cual se desprende que la estatua tenía una cabeza distinta de la del Louvre, Nápoles y Estocolmo.

No entra en nuestros propósitos el reunir aquí los copiosos materiales y referencias bibliográficas que desde hace tiempo se vienen acumulando en torno a este tipo de Afrodita [8]. Por la penuria de las fuentes, el original es aún, en la historia del arte clásico, una obra anónima, identificada por Furtwängler, sin fundamento suficiente, con la Afrodita de los Jardines, de Alkámenes [9], y considerada por otros obra de Kálamis, Policleto, Praxíteles, Kallímachos, o incluso del clasicista Arkesilaos, que hizo la estatua para el templo dedicado por César a la Venus Genetrix. Hoy en día la atribución a Kallímachos cuenta con tantos partidarios, que puede considerarse como opinión dominante, tratada a veces como hecho cierto más que como mera hipótesis.

Examinemos el fundamento de esta atribución. Las fuentes antiguas nos dan a entender que Kallímachos era un artista –no sólo escultor, sino toreuta, pintor y orfebre– de un estilo primoroso, que por el excesivo esmero, por lo muy prolijo en el detalle, mereció de sus coetáneos el apodo de "katatexítechnos" [10]. Fue autor del primer capitel corintio; usaba tanto del trépano en sus trabajos, que más tarde se le consideraba **[-24→25-]** inventor de esta herramienta; hizo una lámpara de oro para el Erechtheion, una estatua de Hera para el templo de Platea y unas figuras de bailarinas espartanas, las "saltantes lacaenae" de Plinio. Wolters interpretó como copias de estas últimas unas bailarinas con cestillas en la cabeza que aparecen en unos relieves neo-áticos de Berlin [11], y por semejanza con éstas se vienen atribuyendo a Kallímachos las ménades danzantes, tan populares entre los neo-áticos; la estela de Hegeso, la Afrodita "Genetrix" y algunas otras esculturas insignes.

Aun admitiendo como posible la atribución de Wolters, que dista mucho de ser segura, pueden hacerse estas objeciones a tal reconstrucción de la obra de Kallímachos: 1), es extraño que Plinio cite las "saltantes lacaenae" y no aluda a las ménades ni a la Afrodita, que, a juzgar por el número de sus copias, gozaban da mucha más fama;

---

[6] Unas 50, reunidas en listas de Klein, Praxiteles 55 nota 4; Mustilli, Museo Mussolini 39 núm. 12; Riemann, Kerameikos II 133 núm. 194; Fuchs, op. cit. 206 nota 2.

[7] Lippold: *Plastik* lám. 60, 4.

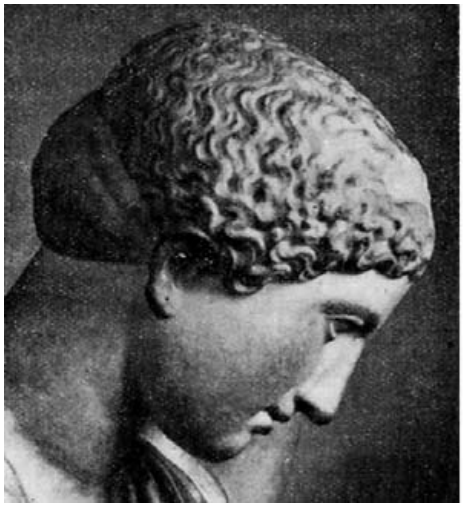
[8] Véase para ello el citado estudio de Fuchs.

[9] Sobre ésta, Langlotz: *Aphrodite in der Garten*, Heidelberg 1954.

[10] Cf. breve examen objetivo de las fuentes en Thieme-Becker, s. v. Kallimachos (Rumpf).

[11] Blümel: *Katalog IV* K. 184 y 185 lám. 77.

© Antonio Blanco Freijeiro
© De la versión digital, Gabinete de Antigüedades de la Real Academia de la Historia



Figs. 3 y 4.- Cabeza de Afrodita. Museo Nacional de Estocolmo.

2), por esta misma razón, es sumamente probable que estas ménades y esta Afrodita estén citadas en alguna parte en la literatura antigua, pero la cita hecha de tal manera que hasta ahora no hemos conseguido asociar las copias con la fuente [12]; 3), lo que Plinio **[-25→26-]** (34, 92) señala como característico del estilo de Kallímachos no puede aplicarse a ninguna de estas obras, ni siquiera a las bailarinas de Berlin, pues al referirse a las "saltantes lacanae" dice el naturalista: "emendatum opus, sed in quo gratiam omnem diligentia abstulerit"; y no vale argüir aquí que el gusto de Plinio era demasiado clasicista para saborear estas obras del estilo rico, cuya cualidad más señalada es, justamente, la gracia. En este punto hay una discrepancia entre las fuentes: Vitruvio (IV, 1, 10) explica el apodo *katatexítechnos* "propter elegantiam et subtilitatem artis marmoreae", y Dionisio de Halicarnaso, en un texto de Retórica [13], habla de la finura y gracia de Kallímachos (λεπτότης καί χάρις) en lo que viene a coincidir textualmente con Vitruvio. Ambos contradicen el juicio de Plinio, pero no bastan para descalificarlo, pues el caballo de batalla sigue siendo el nombre *katatexítecknos*, susceptible de interpretarse de diversos modos. Kallímachos es, en suma, una figura nebulosa, como otros grandes artistas de su tiempo.

La Afrodita "Genetrix" presenta en sí las características formales de una obra ática de hacia el año 410, cuyo ritmo se percibe en el relieve conmemorativo del año 409/8 [14]. La relación entre el cuerpo, con su acento especial en la silueta, y el vestido transparente que lo recubre y realza el contraste de las formas en movimiento y de las formas en reposo,

---

[12] En nuestros estudios para el catálogo de escultura del Museo del Prado tratamos con cierta extensión de las ménades, de las que el Prado posee cuatro copias, los números 42, 43, 45 y 46. Recogiendo una sugerencia de Langlotz (*Alkamenesprobleme* 108 BWP 6 ss), las suponemos obra de Praxíteles I, el escultor del siglo V que había hecho la estatua del auriga para los caballos de Kálamis (Plinio 34, 71; Furtwängler: *Meisterwerke* 137 ss.; Rodenwaldt, en *RM* 34, 1919, 69 nota) y las estatuas de Démeter, Kora y Iakchos para el santuario de Eleusis (Pausanias I, 2, 4; Kalkmann, en *AA* 1987, 136; Kekule 57 BWP 36 nota 32). Tal vez no sea del todo casual la semejanza entre la cabeza de la ménade "stanca" (Prado núm. 46), sobre todo en la copia de Nueva York (Richter: *Catalogue* 1954 núm. 58), con la cabeza de una de las diosas del relieve eleusino (Lippold: *Plastik* 160 lám. 58, 3). Estas ménades serían, por tanto, las Thyadas que, trasladadas a Roma, Plinio 36, 23 cita entre las obras del más famoso Praxíteles del siglo IV, sin hacer constar, como tiene por costumbre, que eran relieves.

[13] Schrader: *Phidias* 358.

[14] Süsserott: *Zeitbestimmung* 27 ss. lám. I 1. Es además probable, como indica Süsserott p. 130 nota 6, que la influencia de esta estatua se haga sentir ya en dos relieves de hacia el año 400: Svoronos: *Das Athener Nationalmuseum* láms. 28, 2 y 181.

© Antonio Blanco Freijeiro
© De la versión digital, Gabinete de Antigüedades de la Real Academia de la Historia

presenta tales coincidencias, incluso en el punto de la ejecución, con los relieves de la balaustrada del templo de Nike, y precisamente con los mejores [15], que la atribución de Schrader a un mismo maestro, aun cuando éste no fuera Kallímachos, ha logrado mantenerse por encima de todas las críticas. Del taller del mismo artista ha podido salir la estela de Hegeso, cuya sirvienta tiene incluso cierto parecido físico con la Afrodita, y otras piezas semejantes de finísima escultura, menos agitada que la de Paionios y la de los maestros jónicos que esculpieron los frisos de Bassai, y superior a la de estos últimos. Pero el artista que ha creado estas obras, y acaso formó escuela, no sabemos quién es. Alkámenes, Agorakritos (aparte de la Afrodita de los Jardines, del primero, éstos hicieron otras estatuas de la diosa, dos de las cuales, en cierta ocasión, fueron motivo de disputa), el mismo Kallímachos (con nuestros argumentos sólo hemos procurado mostrar la incertidumbre de lo que a menudo **[-26→27-]** se interpreta como cierto), Kolotes y alguno más que podría añadirse a la lista, cuentan con los mismos títulos. De las obras enumeradas, sobre todo de la Afrodita, se desprende que este artista fue, probablemente, discípulo de Fidias; en el friso del Partenón hay algunas placas en las que parece advertirse su mano [16], pero hasta ahora nos falta el documento decisivo para darle nombre, salvo, si se quiere, el de Maestro de la Balaustrada de Nike, el que Carpenter llama Maestro E.

El influjo de esta Afrodita en el arte posterior y las transformaciones que experimenta en manos de otros artistas han sido bien estudiados por Fuchs en el artículo a que repetidamente hemos hecho referencia, Fuchs tiene, seguramente, razón al situar la Afrodita Alba a fines de la época helenística (siglo I a.C.), cuando aún no se hacían copias rigurosas, como acontece en tiempos de Augusto y de sus sucesores. A su lado se encuentra otra de las más interesantes transformaciones del mismo original, la menuda y graciosa "Charis del Palatino", en el Museo de las Termas [17]. Aquí la versión es más libre todavía: los movimientos de la figura están invertidos como en la imagen de un espejo; el manto, que estaba sostenido por las dos manos, cruza el dorso en diagonal desde la cadera izquierda hasta lo alto del muslo derecho, y por su parte baja desciende hasta tocar el suelo; el "chitón" tiene dos botones en las hombreras; sobre el omóplato derecho hay un bucle ondulado, señal de que la cabeza tampoco obedecía al tipo Louvre-Nápoles. Las variaciones en la cabeza no son raras, pero sólo conocemos un ejemplar donde el pelo aparezca con la misma disposición que en la Afrodita Alba: una estatuilla del Museo Nuovo [18], que por su pequeño tamaño y mediocre ejecución no tiene más valor que el documental.

3. *Herma, de estilo arcaizante* (figs. 12 y 13).

Hübner: *ABM* 572; *EA* 1786/87; Roscher: *Lexikon der Mythologie* s. v. *Priapus* col, 2982; Duque de Alba: *Discursos*... p. 40 nota 1.

Altura, 0,51 metros. Mármol blanco, de espejuelo fino, con pulimento antiguo; lavado.

Fáltale la mayor parte del pilar, cuya rotura parece recortada en época moderna para que el resto se tuviese en pie. Hay, además, rozaduras y pérdidas en la diadema, nariz boca y barba. A ambos lados del pilar se encuentran las cajas para adosarle los brazos postizos.

Herma de un dios de la Naturaleza (como indica la corona de vid probablemente Diónysos y no Príapo), compuesta con arreglo a fórmulas **[-27→28-]** de falso arcaísmo. La ca-

---

[15] Schrader: *Phidias* 351 ss. figs. 318 y 319; Carpenter: *The sculpture of the Nike Temple parapet* láms. 25-27.

[16] Langlotz: *Phidiasprobleme* 104 ss. nota 18.

[17] Helbig: *Führer II*² 1334; Fuchs, op. cit. 215.

[18] Mustilli: *Museo Mussolini* p. 39 núm. 12 lám. 27, 92.

© Antonio Blanco Freijeiro
© De la versión digital, Gabinete de Antigüedades de la Real Academia de la Historia

bellera intonsa está peinada, a partir de la coronilla, en ondas concéntricas, que en los varios lados de la cabeza terminan de modos distintos: en dos arcos concéntricos, de rizos menudos, sobre la frente; en conglomerados de rizos iguales a éstos, sobra las sienes; en largos tirabuzones, que desde las orejas caen sobre los hombros. Por detrás el pelo desciende sobre la espalda con una sencilla ondulación, *y* está recogido por una cinta cerca de su extremo. Ciñen la cabeza una diadema surcada en toda su longitud por un contario, y una corona de pámpanos y racimos. La barba, ondulada y puntiaguda, pártese por su centro en dos mitades, con los extremos atados en un nudo, y los bigotes, ondulados también y semejantes a cintas, redondean, por decirlo así, el artificioso aspecto del conjunto. Las facciones del rostro, a pesar de su regularidad, tienen también un aspecto arcaico y exótico. La túnica recubre el busto y el pilar, dando a la unión de ambos un mayor sentido orgánico, y lo mismo hace el manto, terciado sobre el hombro izquierdo. La historia da la herma antigua constituye un capítulo de las representaciones religiosas bastante bien conocido merced a los estudios de Lullies y de Curtius [19], cuyas líneas principales vamos a resumir brevemente. Heródoto (II, 51) ofrece el más antiguo documento literario acerca de esta peculiar manifestación iconográfica, que ya para el historiador es cosa antiquísima que los atenienses adoptaron de los pelasgos. Posibles antecedentes existen, en efecto, en los círculos mediterráneo y nórdico de la cultura europea, dondequiera que se encuentre un pilar, una columna o un monolito rematado por una cabeza humana más o menos esquemática. En la misma Grecia cabría señalar como precursores los ídolos geométricos dedicados como exvotos en santuarios de distintos dioses, y que por su sencillez y esquematismo recuerdan a las hermas, sin que por ello merezcan tal nombre. Hermas, en sentido propio, no aparecen hasta mediados del siglo VI. Las primeras –una terracota de Dresde y otra de Munich [20]– se componen de un prisma irregular, con un falo en su cara anterior, una cabeza con el gorro llamado "pilos", un tórax rudimentario provisto de brazos, un carnero sobre los hombros y unos pies. Todos los indicios apuntan a lo mismo: que la herma representa a Hermes, no en su calidad de mensajero olímpico, ni en su más tenebrosa actividad de Psichopompos, sino como dios de la fecundidad, no sólo de los rebaños, sino también de los hombres. La primera forma con que aparece, si nos atenemos sólo a los ejemplos seguros, revela que, desde antecedentes esquemáticos indeterminados, el tipo está experimentando un **[-28→29-]** proceso de humanización que hubiera terminado por desechar todos los elementos no humanos si a fines del arcaísmo no se hubiera invertido la dirección de este proceso. Con esto llegamos al momento decisivo en que, a fines del siglo VI, la herma adquiere su forma canónica en manos del escultor, que ya con sentido clásico, elimina todo aquello que le parece superfluo o añadido inútil de la época arcaica: los brazos, los pies, el carnero. Vista así, la herma es una solución elegida por un artista ático entre otras muchas posibles. Los elementos del tipo canónico son: la cabeza del dios, de larga cabellera y espesa barba, con cuello y hombros (de donde el nombre "herma de hombros"), sobre un pilar con falo en el centro. A lo largo del siglo V pierde su carácter de "ithyphállikos", o, por lo menos, se encuentran desde entonces ejemplares que no lo son, y también cabezas imberbes (las primeras, en vasos de la época del Parte-non); pero el dios representado sigue siendo Hermes, aunque lo rodeen sátiros y ménades. Es decir, no existe un solo ejemplo de época clásica en que pueda asegurarse que la herma representa a Diónysos.

---

[19] L. Curtius: *Die antike Herme*, Leipzig 1903; el mismo: *Zeus und Hermes*, RM, ErgH I, 1931; B. Lullies: *Die Typen der griechischen Herme* (citado en adelante *Typen*), Königsberg 1931; el mismo: "Hermesfragen", en *Würzburger Jahrbücher* IV (1949-50) 126 ss.

[20] Lullies: *Typen* 36 ss. lám. 3.

© Antonio Blanco Freijeiro
© De la versión digital, Gabinete de Antigüedades de la Real Academia de la Historia

A partir del siglo IV cabe ya la posibilidad de que otros dioses adopten esta forma, por lo menos, Pan, Príapo y los Sátiros (siglo I a.C.), y en una fase posterior hay que contar con Italia como nuevo escenario y como foco de nuevas ideas. Lullies concede gran importancia a la concepción romana del Genius como causa de una derivación que la herma difícilmente hubiera experimentado en suelo griego: la unión con el retrato de busto, favorecida acaso por analogía con formas independientes, como el Arnth Paipnas, de Tarquinia. Los ejemplos de Pompeya y de Nemi indican que el fenómeno se produce a comienzos del Imperio. Otra idea romana, la del Jano bifronte, determina la formación de un nuevo tipo, la herma doble, con dos retratos contrapuestos, que ha debido de nacer en el siglo II después de Cristo, ya que ni un solo ejemplar ha aparecido en Pompeya.

Volviendo al suelo helénico, el Sátiro de Delos [21], del siglo I antes de J.C., sin ser una copia en sentido estricto, señala la aparición de un nuevo uso de la herma como soporte de una cabeza copiada de una estatua, para lo cual ni siquiera es necesario que el pilar y el busto formen una unidad. Muy poco más tarde encontramos hermas como la del Doríforo, una de las amazonas del concurso efesio, etc.

Por su carácter de ídolo antiguo, que ya Heródoto lo reconoce, era natural que en sus formas se manifestase siempre una tendencia arcaizante o. cuando menos, conservadora [22]. La época clásica se limita, en su respeto hacia el pasado, a conservar la estilización del pelo; pero más tarde los signos de arcaísmo aumentan, como, por ejemplo, en la herma **[-29→30-]** que sirve de soporte a una de las estatuas de la ofrenda de Dáochos, en Delfos [23], a veces con un acento bárbaro injustificable (herma de Boethos). Podría pensarse que estas figuras de claro gusto arcaizante, como otras muchas del helenismo, sirvieron de antecedente a la serie de hermas de época de los Antoninos, a que pertenece la que aquí estudiamos, pero no es menester contar con ellas más que a título de curiosidad. El uso del trépano, el grabado de los detalles internos del ojo, e incluso si pulimento del mármol, que no tenemos motivo para considerar moderno, no ofrecen lugar a dudas en cuanto a su fecha.

Fig. 5.- Hermas arcaizantes. Berlín.

[21] *Bulletin C. Hell.* 40 (1916) 227 s. figs. 35 y 36.
[22] Lullies: *Typen* 49 s.
[23] Muthmann: *Statuenstützen und dekoratives Beiwerte* 16 lám. II.

© Antonio Blanco Freijeiro
© De la versión digital, Gabinete de Antigüedades de la Real Academia de la Historia

También el tipo debe ser creación de la escuela arcaizante, que produce, en la época que Bulle sitúa bajo el reinado de Antonino Pío, el Zeus Talleyrand del Louvre [24], y entre otras muchas creaciones análogas, y todas ellas de gusto muy dudoso, el Pan de Cività Lavigna [25], una herma del Palacio de los **[-30→31-]** Conservadores, de Roma [26] y dos de Berlín (fig. 5) [27] que, sin alcanzar el grado de finura de la de la colección Alba, se relacionan íntimamente con ella y podrían ser obras de la misma mano.

4. *Torso juvenil* (Fig. 14).

EA 1795 (Arndt); Reinach: *Rep*. IV, 66, 8.

Altura, 0,90 metros. Mármol, muy desgastado.

Torso de un muchacho desnudo. Fáltale todo el brazo derecho, que estaba dirigido hacia arriba; el izquierdo, desde encima del codo; la cabeza y las piernas, desde las rodillas. El brazo izquierdo, un poco retrasado, sigue una dirección casi paralela a la de la línea del costado. La figura apoyábase en la pierna derecha y doblaba la izquierda. Alrededor del cuello se conservan las puntas de algunos bucles.

Este torso, que debió de ser una buena copia, ha perdido toda la superficie antigua por la acción de los agentes atmosféricos. El motivo y la actitud son claramente praxitélicos, pero no de un original del maestro (por lo menos, no de un original documentado), sino de la escuela que a comienzos de la época helenística imprime innumerables variaciones a sus tipos. Sus proporciones son más esbeltas que las del Eros del Palatino, en el Louvre [28], con el que se ha comparado.

5. *Torso de Eros* (fig. 15).

EA 1796 (Arndt) ; Reinach: *Rep*. IV, 377, 5.

Altura, 0,65 metros. Mármol, con la costra gris adquirida por exposición al aire libre.

Fragmento de una estatua de Eros, al que falta la cabeza, los brazos, la pierna izquierda, la derecha desde la mitad del muslo y las alas, cuyos asientos, mal disimulados por restauración, son visibles en la espalda. La estatua se apoyaba en la pierna derecha y adelantaba un poco la izquierda

La curvatura del eje del cuerpo y el modelado han hecho considerarla como copia de un original de Praxíteles. Arndt la relaciona con el motivo del Apolo Sauróktonos y con una estatua del Louvre que Filow [29] vinculaba con el Eros de Praxíteles reproducido en las monedas romanas de Parion. Otra figura praxitélica un tanto semejante a ésta es un Eros conocido por dos copias, una, en el Metropolitano de Nueva York [30], **[-31→32-]** y otra, de Baies, en el Museo de las Termas [31]. El torso de la colección Alba, en muy mal estado de conservación, es demasiado rígido y desproporcionado (sobre todo, en el vientre) para considerarlo como otra cosa que un simple recuerdo romano de un tipo probablemente célebre.

---

[24] H. Bulle: *Archaisierende griechische Rundplastik* 31.
[25] Bulle, op. cit. 25 lám. 6 fig. 48).
[26] Mustilli: *Museo Mussolini* 59 lám. 37, 154.
[27] *Verzeichnis* núms. 115, 116.
[28] Rizzo: *Prassitele* láms. 27 y 29.
[29] En *JdI* XXIV (1909) 60 ss.
[30] Libertini, en *RM* 38-39 (1923-24) 441 s.; Rizzo, op. cit. lám. 66-67; Richter: *Catalogue Metr. M*. 1954 núm. 107.
[31] Rizzo, op. cit. lám. 65.

© Antonio Blanco Freijeiro
© De la versión digital, Gabinete de Antigüedades de la Real Academia de la Historia

6. *Torso varonil* (fig. 16).

EA 1794. Altura, 1,03 metros. Mármol.

Torso varonil desnudo, con sólo una clámide que cubre los hombros, cae sobre la espalda y en parte se recoge en torno al antebrazo izquierdo. Fáltale la cabeza, el brazo izquierdo desde el codo, el derecho desde el hombro, las piernas desde debajo de las rodillas y la parte anterior del muslo izquierdo, detrás del cual quedan restos del soporte.

El tipo, romano, como, probablemente, todas las figuras con clámide y en actitud un tanto teatral, aplícase a la representación de algunos dioses, como Hermes; quizá también a la de héroes, como Perseo, y a los retratos de los emperadores. A veces pretende relacionarse con supuestos originales griegos de los siglos V y IV antes Cristo. Aunque no desprovisto de belleza y de fuerza, este ejemplar ha de considerarse como obra clasicista normal de la época de los Antoninos.

7. *Torso de Artemis* (fig. 17).

Figura algo menor que el natural; el torso, que es lo único antiguo, mide 0,67 m. de altura. En nuestra ilustración (fig. 17) hemos prescindido de la base, de las piernas y del perro que en la restauración moderna acompaña a la diosa; son asimismo obra moderna la cabeza y el haz de flechas metidas en la aljaba. El torso está cubierto por un "chitón", recogido hasta la altura de las rodillas, con gran "kolpos", y sujeto a la cintura por un cordón. Al "chitón" se añade una piel de pantera que cae por el hombro derecho y pasa por debajo del cinturón.

Como obra escultórica carece de importancia. Pertenece a un tipo que de ordinario se hace remontar al siglo IV [32].

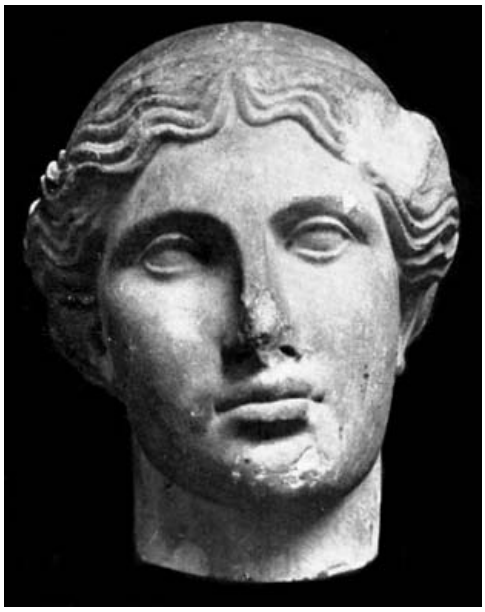


Fig. 6.- Cabeza femenina. Madrid, Col. Alba.

Fig. 7.- Otro aspecto de la misma.

[32] Lippold: *Plastik*, en p. 416 se cita esta Artemis en relación con la estatua de Holkham, ibidem p. 265 y nota 9; Hübner: *ABM* 565; Reinach: *Rép*. IV 188, 2; Arndt: *EA* 1797. Un tipo similar, en una copia del siglo II d.C. (con pupilas marcadas) es estudiado por Poulsen en *Cat. Ny Carsberg* núm. 89, donde se citan otras copias y a pesar de la adición de la piel de animal, se relaciona el grupo con la estatua reproducida en una moneda de hacia 200 a.C. (de Demetrios, rey de un estado del NW. de la India) que Curtius asocia con estatuas en *Die Antike* VI (1930) 97 s. figs. 7, 8, 9.

© Antonio Blanco Freijeiro
© De la versión digital, Gabinete de Antigüedades de la Real Academia de la Historia

Fig. 8.- Afrodita, del tipo llamado "Genetrix". Madrid, Col. Alba.

Fig. 9.- Otro aspecto de la figura anterior.

Figs. 10 y 11.- Otros dos aspectos de la misma.

Fig. 12.- Herma arcaizante. Madrid, Col. Alba.

Fig. 13.- Perfil de la figura anterior.

© Antonio Blanco Freijeiro
© De la versión digital, Gabinete de Antigüedades de la Real Academia de la Historia

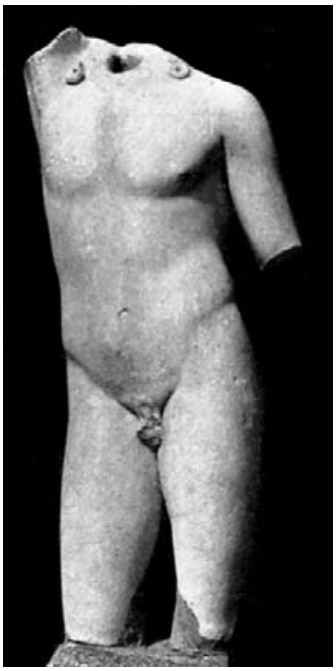


Fig. 14.- Terso de un adolescente. Madrid. Col. Alba.

Fig. 15.- Torso de Eros. Madrid, Col. Alba.

Fig. 16.- Torso varonil. Madrid, Col. Alba.

Fig. 17.- Torso de Diana, sin los postizos modernos. Madrid, Colección Alba. Alt, 0,67 m.

© Antonio Blanco Freijeiro
© De la versión digital, Gabinete de Antigüedades de la Real Academia de la Historia