

# COPIAS Y COPISTAS: EL NEOATICISMO

*Pilar González Serrano*

(Publicado en *Antonio García y Bellido. Miscelánea. Serie Varia 5. Catálogo de la Exposición. Museo de San Isidro. 2004 Págs. 263-292*)

En uno de los puntos en los que García y Bellido hacía hincapié al explicar la escultura griega era en el hecho de que las más famosas obras clásicas, es decir las de los siglos V y IV a.C., se conocían sólo a través de copias (y no siempre fieles al modelo) realizadas en época helenística y romana. Por esta razón, su interés se centraba en los “prototipos” originales y en los avances que cada uno de los grandes escultores griegos había aportado, con sus creaciones, a la concepción formal del cuerpo humano, tanto masculino como femenino. Lo que le preocupaba era resaltar la potencia creadora y la sensibilidad estética alcanzadas por los artistas griegos, en respuesta a esa búsqueda de la belleza y de la armonía, principios ambos que configuraron la esencia de su máxima aspiración.

Y es que, gracias a esa aspiración, a ese “elan”, como dicen los franceses, se explica la rápida y sorprendente evolución de la escultura griega desde comienzos del siglo VI a mediados del V a.C. Para entender este proceso hay que situarse, al mismo tiempo, frente a los compactos gemelos, Cleobis y Bitón (Museo de Delfos) y al Doríforo<sup>1</sup> de Policleto, ejemplo de la suma belleza atlética y expresión práctica de su célebre “Canon”; y, además, considerar el hecho de que las dos primeras esculturas son obras originales, halladas *in situ*, y que la segunda, fundida en bronce por su autor, nos es conocida a través de copias romanas<sup>2</sup>.

A partir de estas premisas, insistía en lo importante que era tener en cuenta no sólo el estilo y la cronología de cada obra, sino también saber si se trataba de un original o de una copia. En este último caso era necesario indagar, además, sobre la fecha y el taller en que se había realizado, porque es evidente que no todos los copistas fueron grandes artistas, ni todas las copias tuvieron la misma calidad. Baste, por ejemplo, ver juntas a la Atenea, llamada Varvakeion, del Museo de Atenas, y a la Atenea del Museo del Prado, copias ambas, del siglo II d.C., de la Atenea *Parthenos* de Fidias, para apreciar la superior calidad de la segunda frente a la primera (Fig. 1).

Ante las obras que eran copias, nos instaba a hacer abstracción de los apoyos, tirantes y toda suerte de aditamentos de mármol con que los copistas habían “castigado” a las réplicas hechas de modelos originales, muchos de ellos en bronce. Su finalidad primordial fue asegurar su estabilidad al ser realizadas en mármol, amén de garantizar su seguridad en los traslados desde los talleres de fabricación hasta los lugares de destino, determinados por unos clientes a quienes, desde un punto de vista estético, no debieron de molestar demasiado tales añadidos. Así, por ejemplo, el tronco de árbol que suele aparecer entre las piernas del Discóbolo de Mirón, en las muchas copias de mármol que de él se hicieron, suele pasar desapercibido para la mayoría de los espectadores, incluso en la actualidad y, sin embargo, a su autor, que lo concibió para ser fundido en bronce, le hubiera horrorizado. Y es que para apreciar el valor de una copia o falsificación de cualquier tipo, siempre ha sido y será preciso conocer el original, lo que no sucede siempre. En tales casos, el paladar estético llega a atrofiarse por falta de puntos de referencia auténticos.

---

1 El doríforo, la obra más conocida de Policleto, es un atleta con lanza que se ha supuesto que pudiera ser una representación de Aquiles. Debió ser realizada entre los años 450 y 440 a.C.

2 Las dos más importantes son las que se conservan en el Museo Arqueológico Nacional de Nápoles: una escultura completa, realizada en mármol, procede de Pompeya; la otra, una cabeza de bronce, firmada por Apolonio, fue hallada en la “Villa dei Papi” de Herculano.



Fig. 1.- Copias de la Atenea *Parthenos*, de Fidias. La Atenea Varvakeion, del Museo Arqueológico Nacional de Atenas y la Atenea del Museo del Prado de Madrid. Ambas copias son del siglo II d.C.

Considerando tales antecedentes, explicaba que, en líneas generales, sólo podían considerarse como obras auténticas griegas las esculturas de los períodos geométrico y arcaico, y los grandes bronce, hallados *in situ*, como el auriga de Delfos<sup>3</sup> o los rescatados del mar, como el Posidón de Cabo Artemision<sup>4</sup> y el Efebo de Anticiterea<sup>5</sup> (por poner dos ejemplos significativos). En consecuencia, lo lógico era fijarse en estas singulares piezas para entender lo que fueron las grandes esculturas clásicas y tenerlas como los únicos paradigmas fiables a la hora de valorar la calidad de las copias de obras originales, contemporáneas de tales bronce.

Un ejemplo evidente de lo dicho puede verse, en la actualidad, en las piernas de uno de los magníficos bronce de Riace<sup>6</sup> (llamada del “viejo guerrero” o “estatua A”), donde se perciben, por debajo de la bronceína dermis, los tendones y las venas. Este detalle explica la perfección alcanzada por el escultor que los realizó, a mediados del siglo V a.C., y que se cree que fue Pitágoras de Reggio, precisamente porque las fuentes literarias nos hablan de él como del primer escultor preocupado por la representación veraz de las venas y tendones, además de por la simetría<sup>7</sup>, el ritmo y la proporción (Figs. 2 y 3)

Resaltaba, también, lo importante que era fijarse en los añadidos y remiendos con los que los restauradores de siglos posteriores, sobre todo a partir del Renacimiento, las habían completado o desfigurado (según los casos), siguiendo las exigencias de los refinados coleccionistas que no soportaban la mutilación de las “antigüedades” que iban a decorar sus palacios y mansiones. De tales errores, en la mayoría de los casos, aún no se han liberado muchas de las esculturas que aparecen en los más famosos museos.

Todas estas cosas que, hoy en día, saben los estudiantes de arte clásico y el público culto, en los inicios de la década de los cincuenta, cuando todavía no se había publicado su *Arte Romano*, ni tampoco el *Arte Griego* de Blanco Freijeiro, resultaban casi desconocidas para quienes cursábamos la asignatura de Arqueología, y gracias a explicaciones como las de García y Bellido, aprendimos a contemplar las esculturas de nuestros museos con ojos críticos, valorando aspectos que nos llevaban más allá de su catalogación cronológica por estilos y siglos, que es lo que se nos exigía en los exámenes. Por fortuna, nuestros ejercicios prácticos los realizábamos en el Museo de Reproducciones Artísticas (una polvorienta, abigarrada y útil almoneda) que ocupaba el Casón del Buen Retiro, y en el Museo del Prado, siguiendo el catálogo de esculturas de don Elías Tormo<sup>8</sup>.

---

3 El auriga de Delfos, hallado en 1896, es un gran bronce, de 1,90 m. de alto, que se ha fechado entre 474 y 470 a.C. Formaba parte de un grupo compuesto por el auriga y un carro tirado por caballos del que sólo queda el auriga y algunos restos de las riendas y del carro. Fue dedicada al santuario de Delfos por el tirano siciliano Polyzalos de Gela y su autoría se ha atribuido a al escultor Sotades de Thespias.

4 El llamado Posidón de Artemision, una de las grandes esculturas en bronce que se conserva en el Museo Arqueológico de Atenas, de 2,09 m. de altura, fue hallado en el mar, frente al cabo Artemisión, cerca de Histeia, en el año 1928. Atribuido tanto a Hageladas de Argos, como a Kalamis, como a Onatas de Egina, es evidente que fue realizado por alguno de los más importantes bronceístas de la primera mitad del siglo V a.C., período que coincide con el denominado “estilo severo”.

5 El Efebo de Anticiterea, una bellísima escultura en bronce, de 1,94 m. de altura, fue sacada del mar, en 1901, frente al islote de Anticiterea (Cerigoto), al sur del cabo Malea, en el Peloponeso. Se considera un ejemplo de la estatuaria de la época de Skopas y Lisipo, por lo que se ha fechado entre 400 y 350 a.C. La identificación del personaje representado sigue siendo discutida (¿Perseo, Paris, Herakles?). Al parecer, formó parte de uno de los barcos naufragados que llevaban a Roma obras expoliadas por Sila. Por los objetos hallados, junto a esta singular estatua, parece ser que el hundimiento de la nave se produjo a mediados del siglo I a.C.

6 Los bronce de Riace, dos colosales estatuas de bronce (unos 2 m. de altura) fueron hallados en el fondo del mar, el 16 de Agosto de 1972, en aguas del mar Jónico, a unos 300 m. de la costa de Riace Marina (Calabria). Se encuentran en el museo de Reggio.

7 Simetría, según los griegos era la proporción adecuada de las partes de un todo entre sí y con el todo mismo.

8 Elías Tormo y Monzo, *Catálogo de la Esculturas del Museo del Prado*, Madrid, 1949.



Fig. 2.- Bronces de Riace. Originales griegos fechados hacia mediados del siglo V a.C. y atribuidos a Pitágoras de Reggio. Museo de Reggio (Calabria). Italia.



Fig. 3.- Detalle de uno de los bronce de Riace

Pese a todo, ya por entonces, teníamos noticia de que se dudaba de muchas cosas, antaño tenidas por ciertas: de la autoría material del *Hermes con el niño Dioniso*<sup>9</sup> de Praxíteles, descubierto entre las ruinas del templo de Hera, en Olimpia; del célebre *sfumato* que caracterizaba a sus obras, técnica escultórica que, hoy, sabemos que se empezó a utilizar en época helenística; de los relieves de la “basa de Mantinea”<sup>10</sup>, atribuidos al mismo escultor; e, incluso, de la autenticidad del llamado “Trono de Boston” del que el ilustre historiador del Arte Sánchez Cantón, también profesor nuestro, por aquellos años, ya se atrevió a decir, tras hacer un viaje para ver tan singular pieza personalmente, que “no le había gustado”. Aún tendrían que transcurrir varias décadas para que Margherita Guarducci y Federico Zeri, azote de los más expertos falsificadores, llegaran a las conclusiones, de todos conocidas, acerca de esta pieza y de su compañera, más discutida y respetada, el “Trono Ludovisi”.

En la primera edición de su *Arte Romano*, publicado en 1955, todo cuanto venía explicando en sus clases quedó recogido de forma clara y concisa, como era habitual en él, tanto en su introducción al arte romano propiamente dicho<sup>11</sup>, como en el apartado dedicado a la helenización de Roma<sup>12</sup> y al neoaticismo<sup>13</sup>. Estas mismas ideas fueron ampliadas en la edición aparecida en 1972, año de su muerte<sup>14</sup>.

En la introducción dejó expuesta la síntesis de su visión personal del arte romano. De sus manifestaciones, según su criterio, había que hacer dos grandes grupos, bien diferenciados: uno, el de las artes figurativas y ornamentales (escultura, pintura, etc.), en las que la herencia griega era innegable, aunque hubiera que añadir aspectos tan peculiares como el retrato y el relieve continuo, sobre todo el de carácter civil e histórico; y, otro, el de la arquitectura, completamente original y distinta de la griega. García y Bellido sintió y demostró una gran admiración por la arquitectura romana, tanto por sus aportaciones técnicas como estéticas y, sobre todo, por su grandiosa originalidad:

*La Arquitectura romana es producto de una combinación sabia y estudiada de arcos, bóvedas y muros, una bien calculada conjunción de empujes y contrarrestos, de macizos y vanos, de partes vivas y muertas, de cargas y descargas. En suma, una Arquitectura con huesos, nervios y músculos, como el cuerpo humano*<sup>15</sup>.

---

9 El *Hermes con el niño Dioniso* atribuido a Praxíteles que se expone en el Museo de Olimpia, y cuyo original se fecha hacia 340-330 a.C. se considera, hoy, una réplica antigua realizada en mármol (2,15 m. de altura, una vez restaurada). Fue descubierta por los alemanes en 1877.

10 Los relieves de la llamada basa de Mantinea fueron sacados a la luz, en 1887, por el arqueólogo francés E. Fougères, quien notó que, en una capilla cristiana de Mantinea (Arcadia), había tres grandes baldosas de mármol en el suelo que resultaron tener relieves esculpidos por su cara enterrada: tres fragmentos de una escena con Musas, Apolo y Marsias. Como por Pausanias se tenía noticia de que en Mantinea existía un templo dedicado a Latona, la madre de Apolo y Ártemis, para el que Praxíteles había hecho las estatuas de la diosa de sus hijos y que la basa que sostenía dichas estatuas estaban representadas las Musas, Apolo y Marsias, pronto se relacionaron las escenas que decoraban las citadas losas con dicha basa. En la actualidad, estos relieves se consideran de época posterior (siglo III a.C.), aunque reflejen el estilo de este gran escultor. Se ha pensado que pudieran ser obra de sus hijos Cefisodoto y Timarco. Se conservan en el Museo Arqueológico Nacional de Atenas.

11 G. Bellido *Arte Romano*, Madrid, 1955, pág. 87 y ss. En esta edición, la primera parte estaba dedicada al Arte Etrusco (págs. 3 a 79)

12 G. Bellido, *op., cit.*, 1955, pág. 118 y ss.

13 G. Bellido, *op., cit.*, 1955, pág. 170 y ss.

14 G. Bellido, *Arte Romano*, Madrid, 1972. Introducción, pág. 1 y ss; la helenización de Roma, págs. 9 y ss; los neoáticos, págs. 113 y ss. Esta segunda edición del *Arte Romano*, en la que se suprimió el *Arte Etrusco* pasó a tener 836 páginas, en lugar de las 648 que tuvo la primera.

15 G. Bellido, *op., cit.*, 1972, págs. 2 y 3.

En el apartado dedicado a la helenización de Roma, hizo un claro resumen de este fenómeno y de las transformaciones que el gusto por el lujo y el conocimiento del arte y de la literatura griegas, impusieron, desde el siglo II a.C., en la vida cotidiana de la ciudad, sobre todo entre las capas altas de la sociedad. Al principio, las grandes esculturas que adornaron los lugares públicos de Roma y las mansiones de los patricios se debieron a las grandes expoliaciones que del patrimonio griego hicieron los generales victoriosos, como botín de guerra tras sus famosas campañas de conquista. Después, fueron los funcionarios rapaces, sin el menor escrúpulo, quienes continuaron la labor de rapiña iniciada por sus superiores. Ello supuso que las más bellas obras del arte griego entrasen en Roma por un simple afán de lujo, o de lucro personal, sin la menor comprensión acerca de su significado y valor artístico<sup>16</sup>.

Este gusto por la importación de objetos de valor, muebles y tejidos suntuosos, procedentes, sobre todo, de las grandes ciudades helenísticas de Asia Menor, se dejó sentir en Roma, a partir del siglo II a.C., como ya se ha dicho, y se mantuvo, con mayor o menor fortuna, en los tres siglos posteriores. De hecho, tuvieron que pasar varias generaciones para que los romanos se dieran cuenta de que, a pesar de su poderío, era imposible pertenecer al mundo civilizado sin entender y sin poder hablar de arte, razón por la cual, las nuevas generaciones (*homines novi*) se preciaban de mantener conversaciones relacionadas con este tema, mientras los viejos patricios hacían gala de no estar al tanto de asuntos tan banales, aunque en sus casas se amontonasen las obras de arte como signo de opulencia y nobleza.

La manía coleccionista que surgió en esta época tuvo una gran repercusión económica ya que el arte alcanzó una importancia pública y empezaron a cotizarse en el mercado las obras de los más destacados artistas griegos o, en su defecto, las copias más fieles de las mismas. Todo el conjunto de las llamadas artes figurativas se convirtió en objeto de atención de los *philókaloí* (o “amantes de lo bello”), palabra con la que se designaba a quienes llegaban a invertir grandes sumas en la adquisición de piezas de valor: estatuas, cuadros, libros, vajillas preciosas, candelabros, lujosos lechos, cráteras, tapices, etc. Sila, Pompeyo, Craso, Hortensio, Lúculo, Salustio, Asinio Polión, César, etc., fueron personajes que, a finales de la República, adornaron sus mansiones y cuidados jardines<sup>17</sup> con valiosas obras de arte. Sin embargo, no sólo estos acaudalados patricios fueron los principales acaparadores de obras de arte, sino que, por encima de todos ellos, estaba el Estado que adornó sus edificios religiosos y civiles con las mejores de todas las obras que llegó a acumular. Con tales ornatos no sólo consiguió transformar el aspecto de la ciudad de Roma, sino que despertó el gusto monumental y estético de sus ciudadanos.

Cicerón se contó, también, entre los principales coleccionistas. Convirtió a su amigo Ático en un experto y diligente “marchand”, encargándole de buscar en Atenas estatuas y obras de arte con las que decorar sus villas de Túsculo (Frascati), de Pompeya, de Arpino (su lugar de origen), de Formia (donde murió), todas ellas rodeadas por bellos jardines a los que dedicó esmerados cuidados. En la decoración de estas suntuosas mansiones hizo gastos tan cuantiosos que llegó a contraer grandes deudas. Y, sin embargo, en uno de sus discursos contra Verres (año 70 d.C.), se declaró, en público, profano en arte y se excusó de no conocer los nombres de los artistas griegos. También en la casa de *Heius*, al describir unas estatuas de bronce, que llevaban sobre sus cabezas unos objetos sagrados, las citó por su nombre: *canéforas*, pero preguntó el nombre de su autor, simulando desconocerlo. Finalmente, usando un ardid de abogado y haciendo ver que el nombre lo había pronunciado alguien de entre el público asistente dijo: *He aquí lo que me acaban de apuntar: se dice que era*

---

16 En la oleada de conquistas marcada por la toma de las ciudades griegas donde florecían las artes, como Tarento (272 a.C.), Siracusa (212 a.C.), Corinto (146 a.C.) y tras la victoria sobre Antioco y los gálatas (188 a.C.), sobre Perseo de Macedonia (168 a.C.), la herencia del reino de Pérgamo (133 a.C.) y la guerra contra Mitridates (88-84 a.C.), se transportaron a Roma miles de estatuas y obras de arte de las que no queda nada, aunque de algunas de ellas se tienen noticias por los testimonios de los autores clásicos.

17 En esta época el trazado y cuidado de los jardines se convirtió en un arte (*ars topiaria*), cultivado por el jardinero (*topiarius*), experto en la poda de árboles y arbustos creando formas geométricas y caprichosas (*nemora tonsilia*).

*Policleto*. Esta conocida anécdota da idea de la sensibilidad romana frente a las artes decorativas griegas.

Como hemos visto, la aparición de obras de arte, en Roma, fue fruto de la rapiña y, más tarde, objeto de deseo de los acaudalados patricios que las compraban, a través de un mercado especializado, por pura ostentación o deleite visual, sin profundizar en su conocimiento, ni importarles las mezclas de estilo que se producían al encargar en Atenas o en la propia Roma, aquellas obras que más llamaban su atención. Surgieron, así, los *pastiches* “a la carta”, por los que García y Bellido no demostró nunca un especial interés. En este terreno, poco tenía que ver con los clasicistas de los siglos I a.C. y I d.C., y los del siglo XVIII, unidos a través del tiempo, por la admiración que sintieron ante este tipo de composiciones.

Su postura personal queda reflejada en este sabroso comentario<sup>18</sup>:

*La obra de Kleomenes podría servir de modelo de los que debiera ser una “adaptación discreta”. El sentido natural que ha dado al desnudo masculino ha salido al encuentro del retrato realista, produciendo una obra armónica. Pero, a veces, estos adaptadores se convertían también en desvergonzados aduladores, creando tipos híbridos, repelentes, como en la estatua de Ny Carlsberg o de Nápoles, a las que a un cuerpo completamente desnudo de Venus (prototipo del ideal femenino) se han añadido sendos retratos de ancianas hechos con tan crudo realismo y tocados con tan ostentosos peinados, que el efecto no puede ser ni más ridículo, ni más desagradable.*

Como comprendí con el tiempo, me atrevería a decir, que fue declarado admirador de la escultura griega, en toda su pureza, y de la arquitectura romana en toda su grandeza. Y es que, como bien dijo una persona muy próxima a él, en uno de los muchos homenajes que ya se le han rendido, Antonio García y Bellido fue, sobre todo, un gran esteta, un gran admirador de lo bello.

Pese a la que pudo ser su postura personal sobre el tema, en el capítulo de su libro dedicado al neoaticismo hizo un detallada exposición de lo que fue este movimiento artístico que se desarrolló en Roma, principalmente, entre los siglos I a.C., y I d.C., aunque la producción de copias continuó a todo lo largo del siglo II d.C. Es más, en la época de los llamados emperadores antoninos, se convirtió en una industria especializada, mantenida por expertos talleres que trabajaban en serie, sin aportar en menor rasgo de originalidad y sin más preocupación que la corrección de un frío academicismo. Todavía, hoy en día, tanto en Roma como en Carrara, sobre todo, siguen trabajando en este tipo de copias (de todos los tamaños), escultores especializados en vaciados y en la talla del mármol.

Los puntos tratados por García y Bellido referentes al tema que nos ocupa, como casi todo lo que escribió, siguen siendo válidos. De ellos hacemos, aquí, mención, resumiendo, además, algunos aspectos previos a la aparición de su obra, que consideramos de interés.

El neoaticismo, tal y como hoy lo entendemos, fue un fenómeno cultural y erudito, cultivador de un gusto retrospectivo e historicista que buscó las fuentes de su inspiración en un pasado que se adecuó a los gustos y a la sensibilidad de la alta sociedad romana de los dos últimos siglos de la República y comienzos del Imperio. Sin embargo, hay que tener en cuenta que este término de neoaticismo surgió en época relativamente reciente, ya que fue acuñado, en el siglo XIX, por la escuela germana.

Uno de los investigadores pioneros en el estudio de este fenómeno cultural y artístico fue H. Brunn<sup>19</sup>. Su atención se centró, única y exclusivamente, en obras realizadas por artistas griegos, en época helenística y romana, documentadas como tales por las firmas que en ellas aparecían y con

---

18 G. Bellido, op. cit., pág. 117, nota 1.

19 Brunn, H., *Geschichte der Griechischen Künstler*, 1853.

las que acreditaban su lugar de origen. A tales obras les aplicó, por vez primera, el calificativo de neoáticas, con lo cual el término de neoaticismo se introdujo en la historia del arte para designar el conjunto de las mismas.

Las raíces de este movimiento hay que buscarlas en la época helenística. En este período, que abarca, en líneas generales, desde la muerte de Alejandro (323 a.C.) al principado de Augusto (31 a.C.), Atenas, a pesar de perder su preponderancia política, siguió siendo el referente cultural e intelectual del nuevo y vasto ámbito en que brillaron, con luz propia, las grandes ciudades helenísticas y, más tarde, incluso la propia Roma, ya que todas querían emularla. A pesar de sus intentos, nunca alcanzaron su *charis*, ni su sentido de la medida y de la proporción, pero sus modelos se impusieron como patrones a seguir. No sólo en la filosofía y en la literatura se mantuvieron las influencias atenienses, sino también, en el campo de las bellas artes y, en especial, en el de la escultura. El retorno a los ideales clásicos fue una constante llamada a mantenerse a lo largo del tiempo, ya que para los hombres cultos de esta época, según nos dejó dicho Plinio<sup>20</sup>, el arte de la escultura se había extinguido con los discípulos de Lisipo y no se había reanudado hasta el siglo II a. C., en que, de nuevo, triunfó el clasicismo. Con ello quería dar a entender que las obras que se contaminaron del barroquismo oriental, en la llamada por nosotros época helenística, no fueron apreciadas por las gentes de su tiempo.

El centro de las corrientes clasicistas fue, por lo tanto, la propia Atenas donde siguieron trabajando los hijos de Praxíteles, los seguidores de Escopas y los de Lisipo, formados esto últimos, en los talleres de Sicione, donde se mantuvo, durante mucho tiempo, la escuela de los más destacados broncistas. Desde Atenas y Sicione, por lo tanto, se difundieron las mejores copias de las más famosas esculturas clásicas, demandadas por las ciudades helenísticas. En ellas, además, se convirtieron en modelos de sus talleres, muchos de los cuales destacaron con personalidad propia. Antioquía, Rodas, Alejandría, Pérgamo, etc., fueron urbes en las florecieron las principales escuelas de esta época, cada una con sus peculiaridades, aunque en todas ellas se dieron rasgos comunes, acordes con el gusto del momento. Son de destacar, sobre todo, un acentuado barroquismo y una tendencia al colosalismo, características que, inevitablemente, las alejaron de sus patrones clásicos. A pesar de lo cual, teniendo en cuenta sus fuentes de inspiración, cabría hablar, como algunos autores han propuesto, del primer movimiento neoclásico dentro de la Historia del Arte.

Más tarde, fue F. Hauser<sup>21</sup> quien, aceptando el concepto de neoaticismo, introducido por Brunn, añadió nuevas precisiones, al estudiar los grandes vasos marmóreos, entre los que destacan piezas como la cratera de Sosibios (Museo del Louvre) (Fig. 4 y 5) y la de Salpión (Museo de Nápoles) (Fig. 6 y 7). Según él, las características esenciales de este movimiento estético eran “lo decorativo” y “lo ecléctico”, es decir, que lo que primaba en este tipo de creaciones era, por encima de todo, su valor ornamental y la fusión en ellas de cuantos elementos pudieran resultar atractivos. Analizando este tipo de grandes vasos, su opinión resulta válida, ya que en ellos se mezclan repertorios y modelos relivarios de distintas épocas, sin aplicar otro criterio que el de su valor decorativo, que era lo que demandaba la clientela de entonces. Como obras de taller y, como sucede en la actualidad, pocos serían quienes adquirieran tales obras pensando en el significado, época y modelo de los relieves que en ellas aparecían.

---

20 “A partir de entonces (Olimpiada 121=296-292 a.C.) dejó de existir el arte y volvió a vivir en la Olimpiada 156” (156-152 a.C.): *cessavit deinde ars ac rursus olympiae CLVI revixit* (Plin., 34-62).

21 Hauser, F., *Die neuattischen Reliefs*, Stuttgart, 1889.



Fig. 4.- Crátera de Sosibios. París. Museo del Louvre

Tomando como ejemplo la cratera de Salpión de Atenas<sup>22</sup>, (la firma aparece grabada sobre la escena principal: *Salpion Athenaios epoise*), vemos que los personajes que aparecen en su decoración son figuras de repertorio que no tienen nada de original, ya que fueron muchas veces repetidos. La escena representada es el momento en que Hermes, por orden de Zeus, entrega a Dioniso<sup>23</sup> niño a una de las ninfas de Nisa para su crianza y cuidado. Aparece acompañado de tres personajes del *thiasos* báquico: dos sátiros, uno de ellos tocando el doble *aulós* y una bacante con tímpano, mientras que junto a la ninfa, se encuentran otros tres componentes del citado cortejo, apoyados en grandes tirso<sup>24</sup>.

En la cratera de volutas firmada por Sosibios, también ateniense, volvemos a encontrarnos con otra escena báquica en la que aparecen algunas de las figuras ya vistas en el caso anterior: el sátiro tocando el doble *aulós* y tres ménades, diferentes a la que lleva el tímpano, pero de un mismo repertorio, el llamado de las *ménades danzantes*, muy repetido, en este tipo de vasos y en otros relieves, como luego veremos. De izquierda a derecha, los personajes representados son: una ménade apoyada en un tirso (cuyo prototipo recibe el nombre de la *stanca*, o ménade cansada); el ya mencionado sátiro tocador del doble *aulós*, llevando sobre el hombro una piel de pantera (*nebris*); Apolo citadero, con túnica larga; Ártemis con arco y carcaj al hombro, acompañada de un cervatillo; el ara o altar, en cuyo plinto figura la firma del artista; y Hermes, representado, al igual que la diosa cazadora, siguiendo modelos arcaizantes, cuya inspiración hay que buscarla en el siglo VI a.C.; otra ménade, llevando medio cabrito en una mano y un cuchillo en la otra, lo que demuestra su carácter de sacrificante del animal sagrado<sup>25</sup>; un hoplita danzando (un pirriquista), según modelo de un repertorio, también muy conocido y, finalmente, otra ménade.



Fig. 5.- Desarrollo del relieve de la Crátera de Sosibios

Examinando las figuras de esta escena, casi elegidas al azar, sin más intención que su valor decorativo, como señala Hauser, se ve, a simple vista, que son modelos muy conocidos, que debían de formar parte de los repertorios existentes en los talleres de los escultores atenienses, para ser

22 Se conoce desde el siglo XV, gracias a los diseños para el *Museum Carthaceum* de Casiano del Pozo. Se supone que procede de alguna de las lujosas villas que hubo en Formia (en el Golfo de Gaeta), en época romana. En esta localidad murió Cicerón en el año 43 a.C., en su villa privada que hoy se identifica con las ruinas de la llamada villa Rubino. Durante el Medievo se usó como bita en el puerto de Gaeta y, después, ya revalorizada como pila bautismal en la catedral de la ciudad, pasando, finalmente, en 1805, al Museo de Nápoles.

23 Los temas dionisiacos fueron uno de los preferidos para la ornamentación de este tipo de grandes vasos marmóreos y de otros relieves. En este caso, se hace alusión al episodio en el que Dioniso, hijo de Zeus y Semele, tras haber sido confiado al rey de Orcomeno, Atamante y a su esposa Ino, tuvo que ser entregado por Hermes a las ninfas de Nisa (país sito en Asia o África, según las distintas versiones), ya que Hera, por venganza, enloqueció a Ino. Con objeto de que Hera no lo reconociese Zeus lo convirtió en un cabrito, el animal sagrado del que se acompañaban las ménades. Las ninfas que cuidaron al divino infante se convirtieron en las estrellas de la constelación de las Híades.

24 Los tirsoes eran varas enramadas, cubiertas de hojas de hiedra y de parra que llevaba como cetro Dioniso como cetro y los miembros de su cortejo: ménades y sátiros, así como los participantes de las fiestas celebradas en su honor.

25 Las ménades, poseídas por la *manía* o locura dionisiaca, eran capaces de despedazar con sus propias manos al cabrito objeto del sacrificio. Este acto era conocido con el nombre de *diaspárasis* (desgarramiento).

combinados, según el gusto personal de los artífices que en ellos trabajaban, o el de los clientes que los encargaban<sup>26</sup>.

El repertorio de las *ménades danzantes* (Fig. 8) fue un tema decorativo que gozó de una gran popularidad, ya que son muchos los relieves en las que aparecen, tanto en época clásica, como neoclásica. Su creación se atribuye a Calímaco, un escultor ático de finales del siglo V, discípulo de Fidias, celebrado por su estilo manierista y barroco, así como por los plegados, casi caligráficos, de los ropajes. Ménades danzantes aparecen en las famosas lastras del Museo del Prado; en unos relieves que se conservan en el Museo de los Uffizi; en el Museo de las Termas; en el Museo Barraco; en el Museo de los Conservadores; en el Museo de Villa Albani; en el Museo Metropolitano de Nueva York; y en las ya citadas cráteras de Sosibios (Museo del Louvre), de Salpión (Museo de Nápoles) y en el rhytón de Pontios (Museo de los Conservadores. Roma).

Los *pirriquistas* (hoplitas) danzando, constituyen la base de otro repertorio muy utilizado y las figuras que lo integran suelen aparecer tanto en grupo, como en solitario. Su origen hay que buscarlo en un prototipo ático de la segunda mitad del siglo IV a.C., que se encuentra en el Museo de la Acrópolis de Atenas. El relieve original debió de ser el exvoto de un vencedor en un certamen de danzas guerrera. En él se inspiró el relieve del Museo del Vaticano que por su cuidada labra y estilo de corte clásico se ha fechado en época de Augusto<sup>27</sup> (Fig. 10).

El Apolo citadero, como animador de festejos es, también, una figura repetida, como puede verse en una basa triangular del Museo Laterano, donde aparece en compañía de dos danzantes, y en un relieve de Mysia que se conserva en el Museo de Estambul (Fig. 9).

Por último, las figuras de Ártemis y de Hermes, respondiendo a modelos de corte arcaizante, elegidos sin la menor inquietud por mantener una coherencia estilística, corroboran la tesis de Hauser: todas estas piezas, de elevado precio, se realizaban utilizando motivos puramente decorativos, tomados de repertorios eclécticos.

La citada obra de Hauser, *Die neuatrischen Reliefs*, escrita en Viena fue una obra de juventud, basada en el estudio de reproducciones o simples fotografías. Por esta razón, años más tarde, al enfrentarse con originales y obras que vio personalmente, fue revisada por él mismo, corrigiendo muchas de sus anteriores apreciaciones. No obstante, debemos a este autor un gran avance en cuanto se refiere a la interpretación del neoaicismo como corriente artística que, evidentemente, no se comprende sin valorar los factores que, a partir de sus estudios, se han seguido considerando como esenciales.

Hay que tener en cuenta que, en los criterios adoptados para llegar a fijaciones cronológicas, desempeñaron un gran papel los descubrimientos arqueológicos de la época, aunque, en ocasiones llegaron a inducir a errores.

---

26 Algo semejante sucede, en la actualidad, en los talleres de los marmolistas que regentan los talleres donde se encargan las lápidas y monumentos funerarios de los cementerios. En cuanto a los relieves realizados, en piedra artificial, para ornato de frisos y jardineras, es curioso comprobar que, sin el menor rigor selectivo, se siguen mezclando en ellos figuras, tanto de repertorios clásicos, como orientales. Por ejemplo, ménades, pirriquistas y los genios alados asirios fecundando la palmera. Y todo ello en una jardinera, ornato de un portal de lujo, sostenida por dos soportes rematados con las cabezas de dos leones de evocación hitita.

27 *Pírrico* era el nombre del personaje del que inventó la *pírrica*, una danza guerrera ejecutada con armas, la lanza, el escudo y una antorcha. Según algunas versiones, se le identifica con un *curete* de Creta, de los que velaron la infancia de Zeus niño, evitando con el ruido de entrechocar de sus armas que Crono oyera sus llantos; según otras se le tiene por un personaje laconio; y, por último, también se le pone en relación con *Pirro, el rubio*, sobrenombre que recibió el hijo de Aquiles, Neoptólemo, bien porque tenía el cabello rojo, o porque se ruborizaba con facilidad, o porque su padre fue llamado *Pirra, la rubia*, en la casa de las hijas de Licomedes, en Esciros.



Fig. 6.- Crátera de Salpión. Nápoles. Museo Arqueológico Nacional

Las excavaciones llevadas a cabo en Pérgamo (Misia, Asia Menor) tuvieron una gran repercusión en el ámbito de la Historia del Arte, tanto por sus espectaculares edificios, como por la belleza y dramatismo de sus esculturas, entre las que sobresalían los relieves que ornaron su célebre altar. Dados a conocer al mundo científico los hallazgos que se produjeron en dichas excavaciones, a partir de 1885, condujeron a muchos autores, entre ellos a Hauser, a valorar en exceso la influencia pergaménica en muchas de las copias fechadas en el siglo II a.C., defecto que, con el tiempo, fue valorado en sus justos límites, sin menospreciar, por ello, el impacto estético que la incorporación de Pérgamo al Imperio produjo en la sociedad romana del siglo II a.C.

Esta ciudad, nacida en el año 282 a.C., por voluntad de Filetero, un oscuro personaje, custodio del gran botín atesorado por Lisímaco<sup>28</sup>, adquirió cuantas obras de arte pudo, así como una gran cantidad de manuscritos con los que formó su famosa biblioteca; biblioteca que, con el tiempo, llegaría a competir, incluso, con la de Alejandría, sobre todo a partir de la utilización de un nuevo material escritorio que, teniendo en cuenta su origen, se denominó pergamino<sup>29</sup>. Se dice que llegó a reunir unos 200.000 volúmenes que fueron regalados por Marco Antonio a Cleopatra para compensar las pérdidas producidas por el famoso incendio del año 48 a.C. en la biblioteca de Alejandría. Al pasar a Roma, por herencia, en el año 133 a.C., ofreció a su nueva dueña todos sus tesoros y, entre ellos, una rica colección de originales griegos y de obras inspiradas en los mismos que, evidentemente, influyeron, en gran medida, en los gustos de la época. Un ejemplo de lo que fueron este tipo de obras es una célebre *Atenea Parthenos*, versión libre de la de Fidias, realizada en el siglo II a.C., pero que daba clara idea de lo que pudo ser su modelo original.



Fig. 7.- Desarrollo del relieve de la Crátera de Salpión

Emmanuel Löwy, autor de un interesante libro sobre Polignoto<sup>30</sup>, se ocupó, también del neoaicismo y, como Hauser, insistió sobre su valor decorativo, dejando un poco de lado el carácter de su eclecticismo al valorar sus fuentes de inspiración. En su obra no se limitó a estudiar tan sólo relieves, sino también esculturas de bulto redondo, llegando a la conclusión de que tal movimiento artístico fue la simple consecuencia del afán decorativo que surgió en el seno de una sociedad refinada que exigía no sólo obras realizadas en Atenas, sino todas aquellas que cumplieran con la función ornamental que en cada caso era requerida.

Posteriormente, fue Lippold<sup>31</sup> quien, continuando la obra de Furtwängler<sup>32</sup>, estableció una sistematización que se convirtió en la base de todas las posteriores y que fue tenida en cuenta por

28 Filetero fue un oficial bitinio del ejército de Lisímaco de Tracia. Encargado de defender dicha fortaleza y custodiar el tesoro de 900 talentos acumulados por su jefe, llegó a un acuerdo con Seleuco para rendir nominalmente la ciudad, retener el tesoro y sentar las bases de un próspero reino independiente que floreció en tiempos de sus sucesores Eumenes I y Atalo I. En el 133 a.C. pasó a Roma por legado de Atalo III.

29 Se fabricaba con la piel de las reses, limpia de vellón o de pelo, raída, adobada y estirada, hasta convertirla en una superficie apta para la escritura.

30 Löwy, E., *Neuattische Kunst*, Leipzig, 1922.

31 Lippold, G., *Kopien und Umbildungen griechischer Statuen*, Munich 1923.

García y Bellido. Según dicho autor, las obras objeto de interés en el último siglo de la época republicana fueron muy concretas. La mayoría de ellas respondían a los modelos clásicos, es decir, a los correspondientes a las creaciones de los siglos V y IV a.C., ya que, en general, no se apreciaba el arte griego contemporáneo de tal período, como ya hemos visto, gracias al testimonio de Plinio. A pesar de este denominador común, en las réplicas que de dichos modelos se hicieron, se aprecian numerosas variantes, de forma que, atendiendo a las mismas y siguiendo a Lippold, pueden establecerse, *grosso modo*, unos determinados grupos, a los cuales nos atenemos, añadiendo algunos detalles que consideramos de interés.



Fig. 8.- Lastras con ménades. Madrid. Museo del Prado

### 1. Copias *fidedignas* (*imitationes*).

Dentro de este apartado se encuentran las réplicas de obras famosas que los escultores reprodujeron fielmente, bien por medio de la técnica del vaciado<sup>33</sup> o por la del sacado de puntos. Tal es el caso de tres atenienses cuyas obras y nombres han llegado hasta nosotros<sup>34</sup>.

- Apolonio, ateniense, hijo de Arquias, que debió de trabajar en época de Augusto y que firmó una copia en bronce de la cabeza del Doríforo de Policleto (Fig. 11), considerada como la mejor de todas las réplicas conocidas. Fue hallada en la *Villa dei Papiri* de Herculano y se conserva en el Museo Arqueológico Nacional de Nápoles.
- Antioco de Atenas cuya firma aparece en la réplica colosal, en mármol, de la *Atenea Parthenos* de Fidias (en versión algo libre), que se encuentra en el Museo de las Termas de Roma.
- Glykon de Atenas cuyo nombre (*Glykon Athenaios epoisen*) figura en la copia de mármol del llamado *Hércules Farnesio* (Fig. 12), réplica de un original en bronce de Lisipo que, al parecer, se encontraba en el ágora de Sicione. Dicha copia colosal, hoy, se halla en el Museo Arqueológico Nacional de Nápoles.

Fue hallada, en 1546, en las excavaciones mandadas efectuar por el papa Pablo III (Alejandro Farnesio) en Roma, para conseguir estatuas con las que decorar el palacio familiar de los Farnesio,

32 Furwängler, A., *Über Statuen Copien in Altertum*, *Abh. B. Akad.*, 20, 1896.

33 La invención de la técnica del vaciado se atribuía a Lisistrato, el hermano de Lisipo (Plin., XXXV, 153), por lo que es de suponer que ya estaba en uso en torno al 300 a.C.

34 Löwy, E., *Inschriften griechischen. Bildhauer*, Leipzig, 1885, pág.238 y ss ; Marcadé, J., *Receuil des signatures des sculteurs grecs*, 2 vols Paris, 1953-1957..

en el Campo dei Fiori, cuya construcción se encargó al joven Sangallo. Salió a la luz de entre las ruinas de las Termas de Caracalla, donde ya, en el año anterior, había aparecido el magnífico grupo conocido con el nombre de el *Toro Farnesio*<sup>35</sup>. La firma del copista aparece sobre la roca, bajo la clava en la que se apoya el héroe. Por el hecho de que esta obra se encontrara en las Termas de Caracalla, se ha llegado a pensar, incluso, que esta copia del llamado *Hércules latino*, pudiera ser de época severiana.

Hércules aparece representado, pensativo y cansado, tras haber realizado el último de los trabajos encomendados por Euristeo: coger con sus propias manos las manzanas de oro del jardín de las



Fig. 9.- Apolo ciudadano. Museo de Istanbul

Hespérides. El logro de su hazaña, es decir los dorados frutos, los lleva en su mano derecha que apoya en su espalda. La estatua fue hallada sin el brazo izquierdo, rehecho en yeso, y sin las dos piernas que fueron esculpidas por Guglielmo della Porta. Cuando se encontraron las auténticas piernas, después de la restauración de della Porta, se consideró que éstas últimas eran de mejor calidad que las originales y no se sustituyeron por las mismas hasta la restauración llevada a cabo por dell'Albacini.

Semejante, aunque de menor tamaño, es la réplica que se conserva en el Palazzo Pitti de Florencia, cuyo autor nos es desconocido, aunque la inscripción que en ella aparece nos informa que es copia de Lisipo.

Se sabe que Lisipo hizo varias estatuas de Heracles y que todas ellas fueron muy famosas. En Tarento había una colosal que Fabio Máximo trasladó al Capitolio de Roma, en el 209 a.C., pero de ella no parece haberse conservado ninguna copia. Juliano el *Apóstata* se la llevó a Constantinopla para adornar el Hipódromo y allí se mantuvo hasta que los cruzados la destruyeron en el saqueo de la ciudad en 1204.

## 2. Copias-adaptaciones.

Forman este grupo las obras realizadas por escultores griegos que, tomando como modelo a originales conocidos, los trataron libremente, adaptándolos según su gusto y criterio, llegando, incluso, a alterar su primitivo significado. De entre ellos destacan los siguientes nombres:

- Cleomenes de Atenas, hijo de Cleomenes. Un escultor oriundo de la citada ciudad y que debió de trabajar en Roma a lo largo del siglo I a.C. Es autor del llamado *Orador del Louvre* (Fig. 13), inspirado en un modelo del siglo V a.C., del que tenemos un trasunto fiel en el *Hermes Logios* (orador) del Museo de las Termas de Roma (Fig. 14). En el caso del *Orador*, también sabemos que se trata de una representación de *Hermes*, por la tortugueta<sup>36</sup> que aparece en el plinto, pero, en este caso, la estatua aparece coronada por un excelente retrato de César, o de algún importante personaje de la dinastía julio-claudia (¿Germánico? ¿Británico? ¿el propio Augusto?). El dios mensajero, de este modo, quedó convertido en un

35 El propio Miguel Ángel llamado para dirigir las obras del Palacio Farnesio, en 1546, proyectó la escenografía adecuada para colocar estas dos magníficas obras. La colección Farnesio pasó a los Borbones, tras las reclamaciones hechas por Isabel de Farnesio, esposa de Felipe V de Borbón. En tiempos de Fernando IV, hijo de Carlos III, después de varios años de disputas diplomáticas fue trasladada a Nápoles.

36 Uno de los atributos iconográficos de Hermes es la tortuga, ya que hace referencia al episodio en el que, a la entrada de la gruta del Cileno, a donde huyó tras haber robado los rebaños a Apolo, encontró a dicho animal. Vacío su concha y sobre ella tensó una cuerda fabricada con los intestinos de los bueyes robados que había sacrificado, construyendo la primera lira. Atraído por los sonidos que Hermes obtenía de ella, Apolo aceptó el cambio de sus ganados por este instrumento que, a partir de entonces, se convertiría en uno de sus símbolos más representativos.

personaje real, eso sí, tal vez deificado en una versión funeraria, si, como se ha sugerido, lo que llevaba en su mano derecha era el óbolo con el que pagar a Caronte.

En este grupo puede incluirse, también el *Melléphebos* de Antequera, estudiado, posteriormente, por García y Bellido<sup>37</sup>.

- Apolonio, ateniense, hijo de Néstor, fue el escultor que firmó obras tan importantes como el *Torso Belvedere* (Museo Vaticano. Roma) (Fig. 15) y el *Pugilista*, obra de un gran interés, realizada en bronce (Museo de las Termas. Roma). Ambas se han fechado hacia el año 50 a.C. y se consideran inspiradas en modelos lisipeos.

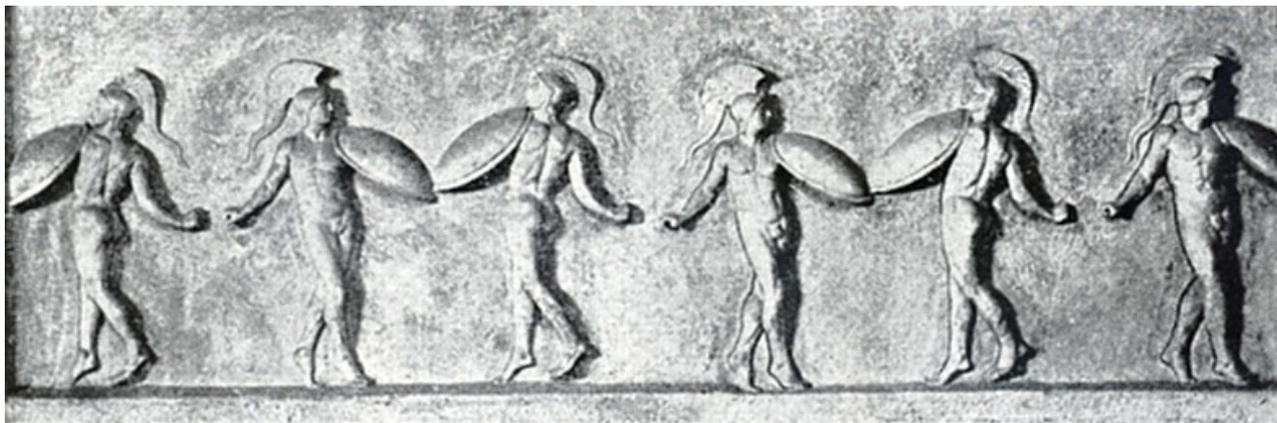


Fig. 10.- Danza de los pirriquistas. Roma. Museo del Vaticano

El *Torso Belvedere* fue adquirido por Clemente VII Medici (1523-34) y colocado por él en el “patio de las estatuas” o “patio del Belvedere”<sup>38</sup>, de donde le viene su tradicional denominación. En la parte anterior de la roca se lee la firma de su autor (*Apollonios Nestoros Athenaios epoise*) y, sobre la misma, aparece extendida una piel de animal, cuya cabeza recubre, en parte, el muslo izquierdo. El torso está inclinado hacia delante y girado hacia la izquierda. El brazo derecho estaba más bajo y el izquierdo debía de alzarse ligeramente. Hasta el siglo XIX se pensó que pudiera ser una representación de Heracles, como, en un principio sugirió Winckelmann, ya que consideró que la piel del animal era la de un león; sin embargo, más parece ser la de una pantera. Posteriores estudios le han identificado con diversos personajes: Marsias, Esciro, Polifemo, etc., siendo esta última identificación la que parece gozar, en la actualidad, de mayor aceptación. Arvid Endrén ha apuntado la posibilidad de que pudiera ser Filoctetes, el héroe que, mordido por una serpiente, fue abandonado en Lemnos, a causa del hedor de su herida, durante diez años. Muy admirada por Miguel Ángel, fue tomada como modelo para muchas de las figuras de la Capilla Sixtina<sup>39</sup>.

La estatua del *Luchador o Pugilista* (Fig. 16), fue hallada en Roma, en 1878, en la “Via Nazionale”, en la ladera del Esquilino, entre las ruinas de una rica casa particular que, según los arqueólogos, había pertenecido algún tiempo a *Gaius Iulius Avita*, esposo de Julia Maesa y abuelo de Heliogábalo, en el transcurso de las obras de cimentación realizadas para la construcción del “Teatro Constanzi”.

37 G. Bellido, A., Der bronzene Mellephebe von Antequera, *Antike Plastik*, 11, 1969, pág. 73 y ss.; *A Esp A*, 37, 1964, pág. 22 y ss.

38 El “patio del Belvedere” fue el primer lugar donde se pusieron las estatuas antiguas del Vaticano. Plantado de naranjos era un recoleto jardín interior del palacete de Inocencio VIII (1484-92). Se le denominaba *hortulus* o *viridarium*. En 1503 Julio II llevó allí al Apolo que, desde entonces, sería llamado “del Belvedere” y con ello fundó la colección papal de esculturas antiguas. Cuando en 1506 se encontró en el Esquilino, en las Siete Salas de las Termas de Tito el grupo del Laocoonte, el papa lo mandó comprar y exponerlo en este patio. También encontró aquí lugar el torso mutilado de un dios o héroe desconocido.

39 Según Bernini, Miguel Ángel dijo de este torso: *Esta es obra de un hombre que sabía más que la naturaleza, qué gran desgracia que esté tan mutilada.*

- Euclides, autor de la cabeza de Zeus, hallada en Egira<sup>40</sup>, réplica libre de una obra colosal del siglo IV a.C. Una copia de la misma se supone que es el llamado Zeus de Otricoli, realizado en mármol de Carrara y que se conserva en el Museo Chiaramonti (Vaticano). Fue hallada en los años anteriores a la Revolución francesa, en el transcurso de las excavaciones que el papa Pío VI, de la casa condal Braschi, ordenó llevar a cabo en Otricoli (la antigua *Otriculum*, situada a unos 75 Km. al norte de Roma. A la hora de pensar en la obra original se ha considerado la posibilidad que su autor pudiera ser Bryaxis o Leochares.
- Cosutio Cerdo, (*M. Cossutius Cerdo M(arci) l(ibertus)*), el único escultor conocido dentro de esta serie que lleva un nombre romano, aunque se trata de un griego liberto, conocido porque firmó dos estatuas de dios Pan que se encuentran en el Museo Británico de Londres y que son réplicas de originales policléticos.



Fig. 11.- Busto del Doriforo de Policleto en bronce, obra de Apolonio ateniense, hijo de Arquias. Nápoles. Museo Arqueológico Nacional

### 3. Asociaciones de diferentes modelos y estilos.

En este apartado puede incluirse toda una serie de destacados escultores que, como Pasiteles y sus discípulos, fueron los creadores de grupos eclécticos, formados por dos o tres estatuas, inspiradas en prototipos clásicos, pero correspondientes, en la mayoría de las ocasiones, a siglos y autores diferentes.

De los escultores que trabajaron en Roma en el siglo I a.C. el más famoso de todos fue, sin duda, Pasiteles, nacido en una de las ciudades de la Magna Grecia. Muy admirado por Varrón y Plinio, conocemos muchos datos de su biografía, entre ellos que fue coetáneo de Pompeyo y que escribió cinco volúmenes sobre las obras de arte del mundo entero. Se le consideraba un artista muy diestro en su oficio y era admirado por realizar sus obras en distintos materiales: mármol, bronce, marfil, arcilla etc. Famosos fueron sus *proplasmata* o bocetos en barro o cera que llegaron a cotizarse más, incluso, que las obras terminadas, lo que demuestra que contaba con una clientela culta, capaz de apreciar el arte por el arte. Por otro lado, sabemos que una de

sus fuentes de inspiración fue la propia naturaleza. Conocida es la anécdota que confirma su afán de fidelidad a la hora de copiar del natural: para modelar un león con exactitud, se acercó a uno de los muelles del puerto en el que habían desembarcado fieras procedentes de África. De la misma jaula en la que se encontraba la fiera, objeto de su atención y a la que estaba dibujando, se escapó una pantera que a punto estuvo de causarle un grave problema<sup>41</sup>.

Pese a todo, tenemos muy escasas noticias acerca de sus grandes obras. Se le han atribuido algunas tan famosas como el grupo de San Ildefonso del Museo del Prado (Fig. 17), esculpido, al parecer en mármol de Carrara. De procedencia desconocida, estuvo en el Palacio Grande de los Ludovisi, en el Pincio. Se le conocía, entonces, como el grupo de *Castor y Pollux*. Con este nombre le conoció Poussin cuando lo copió en un dibujo que se conserva en el Museo Condé de Chantilly. En 1678 fue adquirido por la reina Cristina de Suecia para la decoración del Palacio Riario, donde fijó su residencia en Roma. Más tarde, pasó a formar parte de la colección de Livio Odescalchi, duque de

40 Paus., VII, 26, 4.

41 Plin., *NH*, XXXVI, 40.

Erba y, finalmente, fue adquirido, entre otras obras pertenecientes a Cristina de Suecia, por Felipe V e Isabel de Farnesio, yendo a parar al Palacio de la Granja de San Ildefonso.



Fig. 12.- Hércules Farnesio, firmado por Glykón. Nápoles. Museo Arqueológico Nacional.

En este grupo, cuyas figuras se han identificado con varios personajes mitológicos: con *Cástor* y *Pollux* (como ya hemos visto), con *Hipno* (el sueño) y *Tánato* (la muerte), con *Orestes* y *Píldes*, con *Cautes* y *Cautopates* (personajes del culto mitráico, portadores de antorchas) se unieron dos prototipos de escultores y siglos. La figura que aparece a la derecha del espectador está inspirada en un modelo policlético y, la de la izquierda, en otro praxitelico. Además, la cabeza de esta última es un retrato de Antinoo, el joven bitinio, favorito de Adriano que se ahogó en el Nilo durante un viaje que realizó por Egipto acompañando al emperador. Este detalle podría fechar el grupo en el siglo II d.C., aunque lo más probable es que su primera restauración y readaptación se hiciera en esta fecha. Detrás de las dos figuras masculinas aparece un *xoanon* arcaico, que bien podría identificarse con *Hécate*, diosa de oscura filiación, que presidía la magia y los hechizos y que, a veces, era invocada como “diosa nutricia” de la juventud. Probablemente, este grupo tuvo, desde su concepción un sentido funerario.



Fig. 13.- El “orador” de Cleomenes de Atenas. París. Museo del Louvre

La última restauración realizada por el especialista italo-alemán Silvano Bertolin, en noviembre de 1996, ha demostrado que la primera de sus restauración tuvo lugar en época romana. A ellas se siguieron la del siglo XVIII y la llevada a cabo a comienzos del siglo pasado.

- Pasiteles fue el creador de una escuela que debió de estar en funcionamiento hasta tiempos de Tiberio. De ella fueron destacados discípulos Estéfano y Menelao.

El primero debió de trabajar en Roma en época de César y se declara discípulo de Pasiteles (*Pasitéleos mathetés*) en la firma que aparece el llamado Efebo de Villa Albani (Museo Arqueológico Nacional de Nápoles) (Fig. 21), una réplica de un original de hacia el año 470 a.C., relacionado con el Apolo del *Omphalos* y que gozó de la predilección del público, como demuestran las numerosas copias que han llegado hasta nosotros, alrededor de unas dieciocho. Entre ellas destaca la que aparece asociada a una figura femenina formando un grupo en el que se ha creído ver a Orestes y Electra (Museo Arqueológico Nacional de Nápoles). El segundo, discípulo, a su vez de Estéfano, firmó el grupo de Orestes y Electra que se conserva en el Museo de las Termas, en Roma (Fig. 18), inspirado en las estelas áticas del siglo IV a.C. y que sirvió de modelo a creaciones de corte semejante, caracterizadas por la expresión manifiesta de una entrañable comunicación.

En opinión de Lippold los pasitélicos fueron los creadores del arte escultórico romano, porque partiendo del ambiente artístico creado por ellos se desarrolló un estilo filoheleno, academicista y de tipo aulico que se pondría al servicio del Imperio.

Otros escultores de renombre de esta época fueron, además:

- Arcesilao que vivió en el siglo I a.C. Como Pasiteles fue famoso por sus bocetos o

*proplásmata* y porque César le encargó la labra de la estatua de la *Venus Genitrix* que se alzó en la cabecera del templo erigido en honor de esta diosa, en el Foro por él construido (Fig. 19).

- Avianio Euander del que sabemos que era un escultor que hacía el año 50 a.C. vivía en Atenas, donde debía trabajar como copista suministrando obras de arte a personajes de la categoría de Cicerón. Tal vez, por entonces, ya era esclavo de M. Emilio Avianio que vivía en Sicione. Marco Antonio se lo llevó a Alejandría desde donde Octavio se lo trajo a Roma (*inter captivos*), en el año 30 a.C. Desde esa fecha trabajó en Roma como copista, restaurador y comerciante de obras de arte.
- Agasías de Éfeso, hijo de Dositeo que firmó el llamado Guerrero Borghese (Museo del Louvre. París) (Fig. 20), añadiendo que era hijo de Dositeo y natural de Éfeso. Fue hallado en la residencia imperial de Anzio (antigua Antium), situada en un promontorio frente a la isla de Ponza[xliii]. Es de suponer que el original de esta famosa obra sería en bronce y que pertenecería a un grupo formado por un jinete contra el que luchaba el guerrero desnudo, sin más protección que la de su escudo y su espada. Este caso, pone de manifiesto que también en otras ciudades y no sólo en Atenas hubo talleres de copistas.



Fig. 14.- Hermes, copia de un original del siglo V a.C. Roma. Museo de las Termas

#### 4. Copias libres.

Forman el grupo de las obras en las que sólo se imitó el estilo de un determinado modelo tomado como fuente de inspiración, ya que, en tales casos, los escultores actuaban con plena libertad.

En este apartado podrían incluirse las llamadas copias de estilo arcaizante, en las cuales se intentaba repetir obras consideradas propias del siglo VI a.C., siguiendo repertorios más o menos estereotipados. La corriente arcaizante (o arcaística) que pretendía, de modo consciente, imitar “lo arcaico” se inició ya en el Ática a finales del siglo V a.C. Calamis, Calímaco y Alcámenes fueron escultores que cultivaron este género, guiados, tanto por un gusto retrospectivo y manierista, como por respeto, en algunos casos, a la representación de algunas divinidades que exigían ser representadas de acuerdo con modelos tradicionales. De ahí que los tres rasgos esenciales de esta corriente sean el tradicionalismo, el manierismo y la erudición.

En el contexto del movimiento neoatencista de los siglos II y I a.C., renació, también, la corriente arcaística, manteniéndose en boga hasta época de Adriano. De acuerdo con este estilo, refinado y erudito, se produjo una gran abundancia de relieves y vasos marmóreos, así como estatuas exentas, de entre las que destacan la *Prómachos* de Herculano (Fig. 22) y la *Ártemis* de Pompeya<sup>42</sup>

(Fig. 23) (ambas en el Museo Arqueológico Nacional de Nápoles).

La primera decoraba el *tablinum* de la Villa de los Pisones en Herculano, considerada como modelo de una mansión aristocrática de ocio, exponente de la *nobilitas* romana de quien fue su propietario, emparentado con esta familia de rancia prosapia. El visitante de la villa recibía, al entrar en esta estancia privada del *dominus*, la impresión de entrar en un ambiente culto, relacionado con la ciudad de Atenas.

<sup>42</sup> Esta escultura se ha supuesto copia de la *Ártemis Laphria*, obra realizada por los escultores Ménaichmo y Soidas de Naupacta, a comienzos del siglo V a.C., para Calidón. También se la ha considerado copia de una famosa escultura arcaica, la llamada Diana de Segesta, citada por Cicerón.

La segunda, realizada en mármol pentélico, deriva probablemente de un conocido prototipo arcaico de la diosa con arco en la mano. Por su delicada factura, se la ha considerado una obra próxima a la escuela de Pasíteles, aunque el mármol griego en que fue realizada hace pensar que se trate de una obra importada.



Fig. 15.- Torso Belvedere, firmado por Apolonio de Atenas, hijo de Néstor. Roma. Museo Vaticano

Otros de los estudios a tener en cuenta, ya que completan los realizados por Lippold sobre el tema que nos ocupa, son los realizados por A. Merlin y L. Poinssot<sup>43</sup>, sobre los objetos rescatados del naufragio de Mahdia, lugar situado frente a las costas de Túnez. El lote hallado se componía de estatuas, cráteras marmóreas, relieves, bronce, cerámicas (material al que, por entonces, se le concedía poca importancia), etc. Por los materiales hallados, dicho naufragio se fechó en época de Sila (siglo I a.C.), llegándose a la conclusión de que el barco en cuestión, cargado con objetos de arte, había salido del puerto del Pireo, en Grecia, con destino a Roma, pero una tempestad debió de desviarlo hacia las costas africanas, frente a las cuales naufragó.

Teniendo en cuenta que Atenas fue dominada entre los años 86-84 a.C. por Sila, tras un duro cerco al que siguió una situación calamitosa, la tesis mantenida por Merlin sobre la posibilidad de que transportase un rico botín como consecuencia de los saqueos, en un principio, resultó coherente.

Estos materiales, también estudiados por Hauser, le obligaron a rectificar muchas de sus anteriores teorías. Las piezas halladas eran, sin lugar a dudas, de origen griego, puesto que el mármol era del Himeto y del Pentélico y todas las lastras tenían inscripciones áticas. Entre estas valiosas piezas se encontró una réplica de la crátera de Salpión y otra de la llamada crátera

Borghese, en la que también figura un cortejo báquico (Museo del Louvre. París) y que él había considerado de escuela diferente a las dos anteriores. La evidencia le hizo abandonar, además, su tesis sobre la importancia de las influencias de “lo pergaménico” y “lo alejandrino”, en este tipo de obras que, antaño había defendido. Estas corrientes, sin lugar a dudas, tuvieron eco en la Roma del siglo I a.C., pero, en el caso de este naufragio, había que centrarse en las evidencias que suministraba el conjunto del cargamento rescatado y que, hoy, se encuentra en el Museo del Bardo, en Túnez.

Años más tarde, W. Fuchs<sup>44</sup> volvería a analizar los materiales hallados en Mahdia, teniendo ya en cuenta los estudios que se habían hecho de la cerámica que entre ellos aparecía. La fecha propuesta a tenor de sus características fue la comprendida entre fines del siglo II y el año 80 a.C.; pero la aportación más interesante fue constatar el hecho de que, al menos, las esculturas y piezas marmóreas (relieves, capiteles, etc.), aun habiendo sido realizadas en Atenas, iban preparadas para ser terminadas en Roma. Esta evidencia obligaba a descartar la idea del botín y del expolio, al menos en este caso, y a pensar, en cambio, en la existencia de una nutrida clientela romana que obligaba a los talleres áticos a producir obras en serie que, después, podían ser concluidas y retocadas en Roma, siguiendo, incluso, los gustos de los clientes.

43 Merlin, A., y Poinssot, L., *Cratères et candélabres de marbre trouvés en mer près de Mahdia*, París, 1930.

44 Fuchs, W., *Die Vorbilder der Neuattischen Reliefs*, Berlin, 1959.



Fig. 16.- El "pugilista", escultura realizada en bronce y firmada por Apolonio, hijo de Néstor. Roma. Museo de las Termas



Fig. 17.- Grupo de San Ildefonso. Madrid. Museo del Prado



Fig. 18.- Grupo de Orestes y Electra, obra firmada por Menelao, discípulo de Estéfano, Roma. Museo de las Termas

Los modelos de tales obras, era obvio que se encontraban en Atenas y que algunos de los mismos serían difícil acceso para poder ser copiados, tanto por el lugar de su instalación, como por el tamaño colosal de algunos de ellos. No obstante, se hicieron copias más o menos fieles tanto de las grandes esculturas, como de algunos de los detalles que las servían de ornato: los relieves de las sandalias de la *Parthenos* (centauromaquia ) o de su escudo (amazonomaquia), copiados en el escudo de Strangford (Museo Británico. Londres), las victorias que ornaban la balaustrada del templo de la Niké áptera, las cariátides del Eretheion, las ménades de Calímaco y todas las suerte de creaciones producidas por el manierismo ateniense, de marcado carácter decorativo.



Fig. 19.- Grupo de Venus y Marte.  
Roma. Museo de las Termas

A partir de entonces hubo que aceptar la posibilidad de que hubiera talleres tanto en Grecia, que utilizarían mármoles del Pentélico y del Himeto, como en Roma, en cuyo caso el mármol empleado sería el de Carrara (Luna), como se aprecia en las obras firmadas por *Cleomenes*. En consecuencia, se hizo preciso distinguir en el neoaticismo dos períodos diferentes: el republicano, en el que se mezclaron obras procedentes de Grecia, con otras ya realizadas en Roma; y el imperial, en que toda la producción de mármoles ornamentales saldría de los talleres romanos. Junto a éstos, en la época de Adriano, se harían también famosos, por la calidad de sus copias y creaciones, los de Afrodisias, ciudad de Caria, en Asia menor<sup>45</sup>.

Es posible que la primera copia de una estatua clásica que tenemos documentada sea el Diadúmeno de Policeto de Delos (Museo Arqueológico Nacional de Atenas), obra muy cuidada, fechada en el año 100 a.C. El original en bronce fue una obra de madurez de su autor (430-420 a.C.) y de ella se hicieron numerosas réplicas, entre ellas la de nuestro Museo del Prado, aunque esté mal restaurada ya que tiene el brazo derecho caído.



Fig. 20.- Guerrero, obra firmada  
por Agasias de Éfeso. París.  
Museo del Louvre

Como ya hemos dicho, anteriormente, de toda cuanto aquí hemos tratado, hizo un clara exposición García y Bellido en su libro, añadiendo, incluso, en la segunda edición, los hallazgos de Sperlonga, a los que, en esta ocasión vamos a dejar de lado, por entender que no se ajustan al tema del neoaticismo propiamente dicho. Se basó, sobre todo, en la bibliografía germana, por la que sentía una especial predilección, dada su formación académica y, porque, fue la escuela germana la creadora del término de *neoaticismo*. En algunas ocasiones oí decir a Blanco Freijeiro, cuando explicaba este tema que nuestro común maestro dejaba traslucir en su libro cierto desprecio por este arte academicista, pero lo decía con tan fina ironía que a mí, al menos, me hacía comprender que había calado hasta el fondo de su pensamiento, un pensamiento que se recoge, de forma muy atinada en las siguientes palabras:

*Sin embargo, la idea, más de una vez insinuada, de que la historia de la escultura griega se podría escribir con solo el estudio de estas réplicas, es aproximadamente cierta en cuanto que para escribir tal historia nos hemos de valer, en gran parte, de dichas réplicas; pero es evidentemente errónea por cuanto que solo se copiaron*

45 G. Bellido, *op. cit.*, 1972, pág. 429 y ss.

*originales griegos en cantidad relativamente pequeña y muy limitada, si tenemos en cuenta la masa inmensa de obras escultóricas producidas en Grecia. Obras originales, textos escritos antiguos y copias o trasuntos forman el cañamazo sobre el que se está bordando penosamente la historia del arte plástico antiguo, pues el hallazgo de originales griegos no ha hecho aún superflua la tarea de estudiar en los textos y las copias de la escultura griega*<sup>46</sup>.



Fig. 21.- El llamado “efebos de Villa Albani”, copia realizada por Estéfano, discípulo de Pasíteles. Roma. Villa Albani

---

46 G. Bellido, A., *op. cit.*, 1972, págs. 117 y 118.



Fig. 22.- Atenea *Promachos* de estilo arcaístico, hallada en Herculano. Nápoles, Museo Arqueológico Nacional



Fig. 23.- Ártemis de estilo arcaístico, hallada en Pompeya, Nápoles. Museo Arqueológico Nacional

## **BIBLIOGRAFÍA:**

**ARIAS, P.E.**, *La Grecia nell' impèro de Roma, Roma 1940*

-*Storia della scultura romana*. Città di Castello, 1944.

-*Scultura greca*, Milán, 1969.

**BARRÓN, E.**, *Catálogo de la escultura. Museo Nacional (del Prado)*, Madrid, 1908.

**BLANCO, A.**, *Catálogo de la escultura. Museo del Prado*. Madrid, 1957.

**BLANCO, A., y LORENTE, M.**, *Museo del Prado. Catálogo de la escultura*, Barcelona, 1981 (2ª ed.).

**BORDA, M.**, *La scuola de Pasiteles*, Bari, 1953.

**CHARBONNEAUX, J., MARTIN, R., VILLARD, F.**, *Grecia Clásica y Grecia helenística*, Aguilar, Madrid, 1970 y 1971.

**GARCÍA Y BELLIDO, A.**, *Arte Romano*, Madrid, 1955 y 1972.

**BRUNN, H.**, *Geschichte Künstler*, 1853.

**FUCHS, W.**, *Die Vorbilder der Neuattischen Reliefs*, Berlin, 1959.

-*Scultura greca*, Milán, 1982.

**FURTWÄNGLER, A.**, *Über Statuenkopien im Alterthum*, 1896.

**HAUSER, F.**, *Die neuattischen Reliefs*, Stuttgart, 1889.

**LIPPOLD, G.**, *Kopien und Umbildungen griechischer statuen*, Munich, 1923.

**LUZÓN NOGUÉ, J.M<sup>a</sup>**, “El grupo de San Ildefonso: apuntes para su historia”, en *Obras maestras del Museo del Prado*, Madrid, 1996, págs. 213-216.

**LÖWY, E.**, *Neuattischen Kunst*, Leipzig, 1922.

**LULLIERS, R., HIRMER, M.**, *La sculpture grecque des débuts à la fin de l'hellenisme*. Paris 1959.

**MERLIN, A., POINSSOT, L.**, *Cratères et candélabres de marbre trouvés en mer près de Mahdia*, París 1930.

**POLLITT, J.J.**, *El arte helenístico*, Madrid, 1979.

**REINACH, S.**, *Répertoire de la statuaire grecque et romaine*, París, 1897-1924.

**WINCKELMANN, J.J.**, *Gedanken über die Nachahmung der griechischen Werke in der Malerei und Bildhauerkunst*, 1755.

-*Geschichte der Kunst des Altertums*, 1764.