

Sobre dos bronceos romanos

ALBERTO BALLI

1.º RELIEVE DE BRONCE CON REPRESENTACION DE VENUS VICTRIX HALLADO EN MATARÓ (BARCELONA)

Durante trabajos públicos efectuados en la calle «Beata María» de la ciudad de Mataró se efectuaron diversos hallazgos de materiales arqueológicos¹. Entre ellos hay que destacar una cajita de bronce en cuya tapadera aparece en relieve la tradicional representación de *Venus Victrix*, de espaldas, apoyada en una columna, con cetro, escudo al pie y yelmo en la mano derecha².

Una fecha de referencia para la difusión de la advocación en Roma la tenemos en la consagración del templo de *Venus Victrix*, a. 55 a. C., en el teatro de Pompeyo en Campo Marzio. Esto indica suficientemente el desarrollo de esta advocación de Venus en la Roma tardorrepública³. No puede sorprender por ello que una de sus representaciones alcanzara una ciudad de una provincia del occidente romano.

La iconografía, mostrando la diosa con armas, indica un parentesco conceptual del mito Afrodita-Ares, de modo semejante a las asociaciones Herakles-Onfala, aunque Ares no aparezca en ellas⁴. Hoy por hoy el problema principal estriba en

establecer e identificar el prototipo. Una Afrodita apoyada en una pilastra se documenta en varias copias que han sido interpretadas como versiones de un original de Alkamenes⁵. Sin embargo el ejemplo, aparte la coincidencia del poyo, no es válido puesto que en dichas piezas, que muestran la figura de la diosa de frente y no de dorso, se usa, y abusa, de todo el manierismo postfidíaco en sus versiones de los tipos de Afroditas fidíacas. Lo mismo se diga de la Afrodita del *dodekáttheon* ostiense considerado de origen praxitelico y que se contrapone al tipo de la *Gnidia* que marca un cambio definitivo, paso en cierto modo de lo clásico a lo helenístico, en la iconografía griega de Afrodita⁶. Quizás por ello el tipo ha sido considerado como versión de un prototipo escultórico de los s. IV-III a. C.⁷ que sigue sin ser identificado. Esta atribución da lugar a una serie de reservas. En primer lugar la fuerte torsión de la figura que es muy propia de lo que sabemos de las creaciones del llamado «Rococó helenístico» y que no parecen iniciarse hasta el 130 a. C. para alcanzar un notable éxito. En segundo lugar hay que tener en cuenta la visión de dorso a propósito de la cual

que en ocasiones se reflejan en las decoraciones de las lucernas, son mucho más variadas.

⁵ Cfr. EAA, s.v. «Afrodite» (DE FRANCISCIS). La tesis fue sostenida por SCHRADER: *Phidias*, 1924, 204 ss. identificándola con la «Afrodita de los Jardines». En contra BECATTI: *Problemi fidiaci*, 1951, 213 y EAA, s.v. «Alkamenes». Sobre la «Afrodita de los Jardines» véase la reconstrucción del mismo autor en *Omaggio a Rannuccio Bianchi-Bandinelli*, 1970, 39 ss.

⁶ BECATTI: *Annuario della Regia Scuola Archeologica di Atene*, XXII, 1942, 85 ss. *Boll. Arte*, XXXVI, 1951, 193 ss.

⁷ Tal parece ser la opinión de RICHTER: *Catalogue of engraved Gems...* 1956, 74.

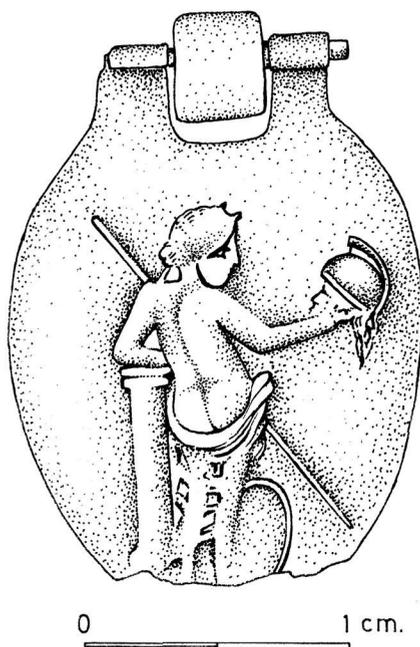
¹ MARTI-GARCÍA, NAVARRO-BONAMUSA: *Quaderns de Prehistòria i Arqueologia del Maresme*, 5-6, 1978, 135 ss.

² O. c., 139, 141 fig. 2 (= nuestra fig. 1). Los editores la interpretan como imagen de Nike-Victoria.

³ Para el teatro en general NASH: *A pictorial Dictionary of ancient Rome*, s.v. Para el culto de Venus en Roma, SCHILLING: *La religion romaine de Venus*, 1954 (desde los orígenes hasta la época de Augusto). Los artículos de RE, s.v. (especialmente cols. 860 ss. dedicadas a *V. Victrix*), ROSCHER'S, s.v. y EAA, s.v. (singularmente col. 199).

⁴ Generalmente se unen una versión de la «Afrodita de Capua» con otra del «Ares Borghese» (cfr. BIBBER: *Ancient Copies*, 1977, 43 ss., láms. XIX ss.). Las versiones pictóricas del tema,

pueden recordarse ciertas observaciones de Della Seta y Becatti a propósito del grupo de «las tres Gracias»⁸. Es una visión, aun en el caso de desarrollarse en bulto como en el citado grupo o en el «Laoconte» del Belvedere del Vaticano, poco o nada tridimensional, poco o nada escultórica y sí pictórica. Ni siquiera cabe forzar la comparación con el tipo de la Afrodita de Melos en algunas de sus versiones en gemas. Por el contrario, existe una amplia serie pictóri-



ca sobre el tema Afrodita-Ares que se desarrolla, según varios prototipos, en pinturas decorativas de la zona pompeyana⁹. Es posible sea cierta la atribución que se ha hecho de este tipo con la «Afrodita armada» del sello de Julio César según Dión Casio¹⁰ pero no tiene por qué ser tal necesariamente¹¹. Como *Venus Victrix* aparece, en doble inscripción griega y latina, en un entalle de las colecciones imperiales y reales de Viena¹² que encabeza una larga serie de gemas que han tenido una especial importancia en el estudio de la iconografía del tema de *Venus Victrix*¹³.

La aparición, con numerosas variantes, del tema y del tipo en reversos monetarios romanos, permite algunas observaciones cronológicas. La iconografía se hallaba ya establecida en la segunda mitad del s. I d. C. como prueba su aparición en un denario de Octavio¹⁴. El *floruit* de las representaciones monetales se sitúa en los últimos Antoninos y la dinastía severiana¹⁵.

Las representaciones monetales pueden corresponder, en parte, a un *floruit* análogo en los entalles difícilmente fechables en las circunstancias actuales. Pero esto no explica, probablemente, la abundancia y frecuencia de este tema en las gemas. Con razón se sorprendía un investigador decimonónico que sólo en el «Cabinet des Médailles» de París se conservaran casi una veintena, diecinueve para ser precisos, de entalles con esta representación¹⁶. Varios de ellos fueron inventariados por Furtwängler tanto en su estudio sobre las gemas antiguas¹⁷ como en el catálogo de las mismas conservadas en los mu-

⁸ Cfr. BALIL: *AEArq.*, XXXI, 1958, 68 ss.

⁹ SCHILLING: *O. c.*, passim.

¹⁰ Dio, XLIII, 43. Sobre el uso del término *Venus Victrix* como santo y seña cesariano la víspera de la rota de Farsalia, cfr. SCHILLING: *O. c.*, 300 ss., donde se apuntan interesantes observaciones sobre el paso de esta advocación de Pompeyo a César, su substitución por *Venus Genetrix* pero, dado su contenido, no se trata de su, al parecer, olvido, a juzgar por los tipos monetarios, durante algunas generaciones y su recuperación bajo los Antoninos y, en consecuencia, los Severos.

¹¹ Sobre los distintos sellos en RICHTER: *O. c.*, xxi. Variantes del tema se recogen más adelante al tratar de su aparición en tipos monetarios.

¹² FURTWÄNGLER: *Die antike Gemmen*, lám. XXXVII, n.º 30. El entalle de Viena fue publicado precedentemente por SACKEN, KENNER: *Die Sammlungen des K. K. Münz- und antiken Cabinettes*, 1866, 436, n.º 397.

¹³ BERNOUILLI: *Aphrodite*, 1873, 185 traza una primera lista de representaciones en gemas.

¹⁴ RIC I 62, n.º 26 (= Cohen, 62 s.) fechable hacia el 30-27 a. C. Cfr. GRABER, II, 1910, 10, n.º 4333 s. Aunque incluidos

por BABELON (*Monn. rép.*, II, 50, n.º 107 s.) faltan, justificadamente, en SYDENHAM y CRAWFORD.

¹⁵ Con iguales, parecidos o distintos tipos, el tema de *Venus Victrix* aparece en acuñaciones de Faustina Maior (RIC III, 271, n.º 723), Faustina Minor (RIC III, 347, n.º 1678 ss.), Crispina (RIC III, 400 n.º 289 s.), Julia Mammea (RIC, IV, 126, n.º 694 ss. con notable variedad de iconografías), Septimio Severo (RIC, IV, 147, n.º 419), Julia Domma (RIC, IV, 165, n.º 535 s., 170, n.º 579, 176, n.º 630 ss., 207, n.º 842.846, 211, n.º 888 ss.), Caracalla (RIC, IV, 259, n.º 310 ss. 308, n.º 574 ss.), Plautilla (RIC, IV, 270, n.º 319.309, n.º 579 y 582), Gordiano III (RIC, IV-3, 281, n.º 125 s. y 131), Emiliano (RIC, IV-3, 198, n.º 35), Galieno (RIC, V-1, 186, n.º 621.189, n.º 660), Magna Urbica (RIC, V-2, 194, n.º 340 ss.).

Es interesante observar en estos tipos, al igual que sucede con el tema de *Venus Genetrix*, la creciente tendencia a cubrir la figura de Venus (cfr. VERMEULE: *Greek Sculpture and Roman teste*, 1977, 31).

¹⁶ MIDDLETON (cfr. nota 22).

¹⁷ *O. c.*, láms. XXXVII, 30, XLIV, 77 s.

seos de Berlín¹⁸. Piezas con el mismo tema se conservan en el museo Thordwalsen de Copenhague¹⁹, en Gotinga²⁰, en el Museo Metropolitano de Nueva York²¹ y en el Fitzwilliam Museum de Oxford²², entre otros. También aparece como decoración del *discus* de algunas lucernas²³ pero no en la produc-

ción de la sigillata sud-gálica, centro y oriental gálica.

El contexto del hallazgo no se presta, dadas sus características, a precisiones cronológicas pero tampoco se opone a una atribución al s. II d. C.

¹⁸ *Beschreibung der geschnittenen Steine im Antiquarium*, Berlin, 1896, n.º 2388-93. 2570. 2990-3005, 8194 ss.

¹⁹ FOSSING: *The Thordwalsen Museum. Catalogue of Antique Engraved Gems and Cameos*, 1929, n.º 695 ss.

²⁰ CROME: *Göttinger Gemmen in Auswahl bearbeitet*, 1931, n.º 18.

²¹ RICHTER: *O. c.*, n.º 300 ss.

²² MIDDLETON: *Ancient Gems*, 1969², xi, n.º 21, lám. I, n.º 21 (cfr. n. 16 *supra*).

²³ LEYDEN, BRANTS: *Antieke Terra-cotta Lampen uit het Rijksmuseum van Ouheden te Leiden*, n.º 151. Museo Británico, WALTERS: *Catalogue of the Greek and Roman Lamps*, 1914, n.º 514. Museo de Varsovia, BERNHARD: *Lampki starozytne*, 1955, 298, n.º 214.

2.º CABEZA DE FAUNO, EN BRONCE, DEL MUSEO DE VALLADOLID

El Museo Arqueológico de Valladolid, que en el momento de escribir estas líneas se prepara para celebrar su centenario, conserva entre sus fondos una cabeza de fauno, en bronce, que no por ser de procedencia desconocida carece de interés¹. Al igual que algunas otras esta pieza pasó al Museo en 1940 procedente de los fondos de Recuperación del Patrimonio Artístico. Este hecho parece excluir de antemano el origen local, provincial o regional.

Aunque dada a conocer a raíz de su ingreso en el citado museo, dependiente de la universidad de Valladolid, no ha merecido la atención que tuvieron algunas ingresadas en iguales circunstancias².

Se trata de un tipo de cabeza de fauno fácilmente vinculable al grupo de la llamada «Invitación a la danza»³. En cierto modo es válido para él lo que se ha dicho de una cabeza del Museo Archeologico de Vicenza, expresión sonriente, graciosa y, al mismo tiempo, astuta, juvenil y en la cual se disimulan pero no se ocultan aquellas características propias de su carácter cual las orejas apuntadas, el óvalo del rostro y la forma de la nariz⁴. Parece que, cual el grupo de la «Invitación a la danza» esta obra deba ser conside-

rada dentro del ámbito de las creaciones de faunos y sátiros que nacen con el «Rococó helenístico» y se separan de la seriedad patética tipo «Fauno Barberini» que parece reflejar el ciclo pergamenico de las Galatomaquias. Hallamos aquí una representación que es poco más que un adolescente y menos que un adulto no demasiado alejada, quizás, del «Fauno rosso» del Museo Capitolino o del «Centauro joven» de Villa Hadriana en el mismo museo⁵. Sin embargo late en el mismo el sentido de la poesía idílica, tan frecuente en el «Rococó helenístico», que justifica la razón de ser del grupo de la «Invitación a la danza». Sin embargo en estas cabezas el escultor igual recurre a elementos praxitelicos, singularmente en la representación del cabello, que a los lisipeos, más evidentes en nuestro caso, o bien resuelve su obra con procedimientos eclécticos. La serie de variantes aducibles es especialmente numerosa hasta el extremo, y no sólo por obra de copistas y adaptadores, que resulta un tanto difícil poder distinguir piezas que puedan ser consideradas copias de un mismo tipo. De aquí las dificultades existentes para poder conceder adecuada validez a las listas de la se-

¹ NIETO: *BSAAV*, 1940-1941, 230 ss.; WATTEMBERG: *Museo Arqueológico Provincial de Valladolid*, 1976, 17, fig. 12.

² Por ejemplo, BALIL: *BSAA*, 1972, 329 s.

³ Bibl. prec. en BRINKERHOFF: *AJA*, LXIX, 1965, 25 ss. D. K. HILL: *Antike Kunst*, XVII, 1974, 107. VERMEULE: *The Burlington Magazine*, CXVI, 1974, 405. GALLIAZZO: *O. c.*, 82. La fecha, hacia el 250 a. C., propuesta por Brinkerhoff me parece muy alta. Personalmente me inclinaría a aceptar la atribución al «Rococó helenístico» de modo semejante a como hiciera KLEIN. La atribución del grupo a una escuela determinada parece difícil. La postura de la ninfa recuerda la de la *tyche* de Antioquía pero esto no

parece argumento suficiente, como tampoco que un ejemplar, cfr. BRINKERHOFF: *O. c.*, passim, proceda de dicha ciudad. Tampoco parece que existan razones para atribuirla a Rodas y es endeble basar una atribución a Alejandría en el tema idílico de la pieza.

⁴ GALLIAZZO: *Sculture greche e romane del Museo Civico di Vicenza*, 1976, 81.

⁵ STUART JONES: *The Sculptures of the Museo Capitolino*, 1912, 349 s. HELBIG⁴, II, 1966, n.º 1420. STUART JONES: *O. c.*, 274, n.º 2. HELBIG⁴, II, n.º 1398.

ñora Brinkerhoff. Prescindiendo de los grupos⁶ podríamos enumerar aquí las distintas cabezas que conocemos, en ocasiones adaptadas o utilizadas en otros tipos escultóricos.



1. Museo de Cincinnati. Probablemente del Occidente de Asia Menor. Cfr. *Sculpture Collection Cincinnati Art Museum*, 1970, 47 (con bibl. precedente).

2. Museo de Vicenza. Probablemente de Roma (cfr. GALLIAZZO: *O. c.*, 9.81 ss. con bibl. precedente).

3. Museos de Berlín. *Beschreibung der antiken Skulpturen*, 1891, 115 s.

4. Beynühren (SCHWEITZER: *Antiken in ostpreussischen Privatbesitz*, 167 ss.).

5. Vienne (ESPERANDIEU, III, n.º 2625).

6. Tarragona (*Esculturas...*, n.º 93).

7. Museos Vaticanos (*Vat. Kat.*, III-2, 423 s. «Candelabri»).

8. Museo Ostiense (HELBI⁴, IV, n.º 3040).

9. Nápoles, Museo Nazionale (MAIURI: *Museo Nazionale di Napoli*, 1957, 34).

10. Mercado de Londres (GALLIAZZO: *O. c.*, 82).

11. Dresde (KLEIN: *Vom antiken Rokoko*, 1921, 55).

12. Museo Arqueológico de Venecia (EA 2599 BRINKERHOFF: *O. c.*, 32, n.º 7 L).

13. De Antioquía (BRINKERHOFF: *O. c.*, passim).

El tipo de sátiro aparece restaurado, o adaptado como Narciso o Hermafrodita.

La documentación que hemos alcanzado a reunir no resuelve problemas de la índole de la procedencia o la cronología. Excepto en un solo único caso conocemos una cabeza de procedencia peninsular y hay que reconocer que las versiones en bronce son tan escasas como el sátiro de bronce de Costanza, la doble herma de los Museos Nacionales de Nápoles y el falso de Soldani.

⁶ Los grupos completos (BRINKERHOFF: *O. c.*, 32 son los de la Galleria degli Uffizi en Florencia, Museo Torlonia en Roma, Villa Albani en la misma ciudad, Museo Arqueológico de Venecia, «Albertinum» de Dresde, Antioquía (punto de partida de BRINKERHOFF), Louvre; los sátiros de Costanza, Vienne, Copenhague, Museo Torlonia de Roma, Marbury Hall, antigua colección Cook en Oxford, el del Cerámico de Atenas, Soane Museum de Londres, almacenes de los Museos Vaticanos, Villa Borghese, HILL: *O. c.*, I. c., y VERMEULE: *O. c.*, I. c. Con respecto al tipo de ninfa las de Ginebra, Pompeya, El Djem, Ince Hall, Petworth,

Ny Carlsberg, antiguo museo Lateranense hoy Paulino, Villa Albani, Museos Vaticanos (almacén), Civitavecchia, Berlín (de la colección de los príncipes de Polignac), Bruselas (Museo del Cincuentenario), Pireo, la del Antiquario de los Museos Municipales de Roma y la de Leptis en la Glyptoteca Ny Carlsberg de Copenhague. Para adaptaciones y piezas dudosas BRINKERHOFF: *O. c.*, 35 ss. Entre las imitaciones modernas de lo antiguo destacan las efectuadas en el s. XVIII por Massimiliano Soldani y Gottfried Schadow.