

La *Peplophoros* de Cartagena y las Danaides en el pórtico del *Apollo Palatinus*

Cartagena *peplophoros* and the Danaides in the *Apollo Palatinus* portico

Walter Trillmich

Resumen

Una estatuilla de "giallo antico" (*marmor numidicum*) conservada en el Museo Arqueológico Municipal de Cartagena ha sido atribuida, acertadamente, por José Miguel Noguera Celdrán al tipo "*Peplophoros* Siracusa – Nemi". Este tipo estatuario, generalmente, pasa por una creación del arte griego occidental de Estilo Severo. - Se presentará un examen detenido de todas las réplicas y variantes de dicho tipo estatuario con el fin de llegar a una reconstrucción fiable de la iconografía y del estilo del original perdido. En esta tarea tiene especial interés una estatuilla procedente de Pozzuoli, hoy en el British Museum (figs. 13-16) y que conserva, como única réplica, la cabeza. - Resulta evidente, primero, que este tipo estatuario por su iconografía corresponde a una figura de soporte. Segundo, la cabeza de la estatuilla londinense, por razones estilísticas, no encaja con el arte griego de Estilo Severo. Tercero, por motivos tipológicos, también, habrá que eliminar nuestro tipo de cariátide del arte griego: el doble motivo de aguantar el elemento superpuesto (con la cabeza y con el vaso apoyado sobre el hombro) es ajeno a toda la historia de la figura de soporte en el arte griego. El paralelo tipológico de las cariátides (en relieve) que decoraban el ático del así llamado "foro de mármol" de Mérida (fig. 21) aclara que este doble motivo de soporte es una invención del arte romano. - El original copiado por las estatuillas del tipo Siracusa – Nemi (- Cartagena), pues, habrá sido una célebre cariátide de creación romana. Ya que ninguna de las réplicas – todas en bulto redondo - tiene la cara posterior labrada, el original muy probablemente era una figura decorativa cuya parte trasera estaba adosada contra algún elemento arquitectónico. - Con esto, y dado el carácter estilístico de este tipo estatuario, muy en la línea del elegante clasicismo minimalista y "severo" de la temprana época augustea, se puede considerar la posibilidad de que estas estatuillas reproduzcan una de las Danaides incorporadas, en función de cariátides, en la arquitectura de la famosa porticus situada en el área del templo de *Apollo Palatinus*, mencionada por Propertio y Ovidio.

Zusammenfassung

Der Peplophoren-Typus „Syrakus – Nemi“, dem die verkleinerte Replik aus "giallo antico" in Cartagena angehört, wird bis in die neueste Forschung hinein meist einer großgriechischen Werkstatt des Strengen Stils zugewiesen. - Die kopienkritische Rezension der Repliken und Umbildungen, die fast ausnahmslos als Stützfiguren gedient haben müssen, führt zunächst auf den eklektischen Stilcharakter des Typus. Wichtig ist in diesem Zusammenhang die Replik in London (Abb. 13-16), die als einzige den eindeutig klassizistischen Kopf überliefert. Dieselbe Wiederholung verdeutlicht das auch bei anderen Repliken zu rekonstruierende, ebenfalls ungriechische doppelte Motiv des Stützens mit dem Kopf und zusätzlich einem großen, auf der Schulter getragenen Gefäß. Hinsichtlich dieses ungewöhnlichen Stütz-Motivs vergleichbar sind die Relief-Karyatiden von der Attica des sog. Marmorforums in Mérida (Abb. 21), dessen gesamte Gestaltung dem forum Augustum engstens verpflichtet ist. Die Statuetten des Typus Syrakus – Nemi (-Cartagena) müssen also eine römische Karyatide wiedergeben. - Das Motiv des Gefäßstragens führt auf die Interpretation dieser Peplosfigur

als Darstellung einer der büßenden Danaiden. Diese Deutung im Verein mit der wahrscheinlichen Datierung in den frühaugusteischen Klassizismus legt den Versuch nahe, den Typus mit der von Properz und Ovid besungenen porticus des Apollo Palatinus in Verbindung zu bringen. Da erstaunlicherweise keine der Repliken (selbst nicht die Umbildung aus Nemi, Abb. 17-20) eine ausgestaltete Rückseite besitzt, war das Original vermutlich eine nicht vollplastisch ausgearbeitete architektonische Stützfigur, ein Hochrelief. Die lange Reihe der solchermaßen dargestellten Danaos-Töchter ließe sich auf halber Höhe der Rückwand der Porticus, zwischen den diese gliedernden Halbsäulen (signa alterna columnis: Ovid) vorstellen.

Palabras clave

Estilo Severo, clasicismo, cariátides, Danaides portadoras de agua.

Keywords

Severe Style, classicism, caryatids, water carrying Danaids.

INTRODUCCIÓN

Si he tardado muchísimo en publicar las siguientes consideraciones, la culpa es exclusivamente mía. Ya van 35 años desde cuando he podido disfrutar de la extraordinaria generosidad y paciencia del homenajeado en el presente volumen, nuestro querido y admirado maestro y amigo D. Pedro San Martín Moro, quién tanto mérito tiene por la excavación, tutela y puesta en valor de la *Carthago Nova* púnica y romana. A él le brindo este pequeño trabajo con admiración y gratitud, igual de profundas¹.

La preciosa estatuilla que aquí contemplamos (figs. 1-4) y que está guardada en el Museo Arqueológico Municipal de Cartagena - también obra de nuestro homenajeado -, es un antiguo hallazgo fortuito procedente de la Plaza del Rey². Por razones que ignoramos, quedó excluida del famoso repertorio de "Esculturas Romanas de España y Portugal" (1949) de Antonio García y Bellido³. En su primera publicación es calificada como "estatua funeraria, de mal arte"⁴. Tan sólo en el año 1991 fue sacada, definitivamente, del olvido⁵ y del desdén cuando nuestro amigo José Miguel Noguera Celdrán trató de ella, y muy bien, en su catálogo de las esculturas romanas de *Carthago Nova*⁶. La atribuye, correctamente,



Figuras 1-4. Cartagena, Museo Arqueológico Municipal. Estatuilla de *peplophoros*, de *marmor numidicum* (cf. fig. 22). - InstNegMadrid R 164-81-7; R 165-81-2; R 164-81-11; R 165-81-3 (P. Witte).

¹ En el largo camino desde la primera conferencia sobre el tema (Madrid, 1986) hasta la confección de este artículo me han acompañado con paciencia los inolvidables maestros Antonio Blanco Freijeiro y Alberto Balil Illana y mis compañeros José Miguel Noguera Celdrán, Juan Manuel Abascal Palazón, Rosario Cebrián Fernández, Sebastián Ramallo Asensio, Elena Ruiz Valderas y, en la última fase, Miguel Martín Camino. - A Cartagena me llevó, en el lejano año 1976, Michael Koch; gracias, querido colega. La Deutsche Forschungsgemeinschaft y el Instituto Arqueológico Alemán en Berlín financiaron varias campañas de documentación. Inestimable fue la siempre infatigable ayuda de Tomás Morales Zabala, hasta hace poco conserje del Museo. - Por su ayuda en la preparación del presente artículo, rematado, finalmente, en la biblioteca de la Ny Carlsberg Glyptotek de Copenhague, doy mis gracias a Clara Bencivenga, Elisabeth Frago Pulido, Majbritt Høj Hansen, Mette Moltesen, Trinidad Nogales Basarrate; por fotografías y la autorización de publicarlas aquí, les estoy agradecido a Sylvia Diebner, Michael Kunst, Rita Paris y Susan Walker.

² Aquella plaza, donde en el siglo XVIII había estado una plaza de toros, construida en madera, fue remodelada en distintas ocasiones y transformada en un jardín público en el año 1928, en tiempos del alcalde Alfonso Torres y López; cf. Casal Martínez, 1930, p. 438 ss. Posiblemente en aquella ocasión se produjo el hallazgo de la estatuilla.

³ En el antiguo museo de Cartagena estaba expuesta, en una hornacina de la sala VI: Beltrán Martínez, 1945, p. 9, fig. 6. - En su basa de escayola (quitada en 1976) llevaba pintado el número 306.

⁴ Beltrán, 1952, pp. 74-75, no. 26.

⁵ Una fugaz nota le había dedicado, pocos años antes, Alberto Balil, percatándose de su carácter de 'cariátide' (Balil, 1988, p. 235, no. 198, lám. 10).

⁶ Noguera Celdrán, 1991, pp. 63-67, no. 11, láms. 15-16, con la escasa bibliografía anterior.

a un tipo estatuario conocido como “Siracusa – Nemi”, considerado, generalmente, una creación del arte griego de “Estilo Severo”⁷.

Si aquí volvemos sobre esta figura, no queremos ensombrecer la labor del citado autor. Es más: el trabajo básico está hecho por él. Sin embargo, intentaremos ir más allá de aquella acertada atribución tipológica. Un repaso por las características técnicas, funcionales e iconográficas de las réplicas nos induce a una revisión del enjuiciamiento estilístico del tipo estatuario en cuestión. Nos llevará bastante lejos del arte griego protoclásico, precisamente al clasicismo augusteo y con esto, tal vez, a un monumento emblemático de la primerísima fase de formación del principado.

1. PECULIARIDADES TÉCNICAS E ICONOGRÁFICAS DE LA ESTATUILLA DE CARTAGENA

MATERIAL

En primer lugar, mencionar el material, algo insólito. Se trata de un mármol abigarrado con color de fondo violeta, con inclusiones mayores de color blanco amarillento y con pequeñas manchas de un tono blanco azulado (fig. 22)⁸: es el famoso “*marmor numidicum*”, procedente de las canteras de Chemtou en Túnez⁹, llamado “giallo antico” por los escultores renacentistas. Volveremos sobre este aspecto al final: tal vez, el material de nuestra estatuilla de Cartagena¹⁰ sea exactamente el del original de este tipo estatuario.

ELEMENTOS TÉCNICOS ESPECIALES

La cabeza con el cuello estaba labrada por separado – supuestamente en el mismo material, “giallo antico”¹¹ – e insertada en una cuenca muy plana. El aseguramiento

de este montaje se hizo mediante un fuerte perno de hierro (diámetro 7 mm), colocado en el centro de la cuenca de inserción. Este procedimiento de fijación, algo insólito en una estatuilla de tan reducido tamaño, se explicará por ciertas necesidades técnicas de nuestra figura: es claramente una figura de soporte.

El antebrazo izquierdo también era trabajado por separado y fijado con un vástago de hierro, hueco y de sección rectangular (8 x 9 mm), cuyos restos se hallan aún en la gran rotura a la altura del pliegue del codo. Esta unión sorprendente y la dirección horizontal del perno se explicarán por la posición y la función del antebrazo, como nos enseñarán las réplicas mejor conservadas: estaba doblado verticalmente hacia arriba y conducido contra el hombro izquierdo, donde tenía que sostener algún objeto.

Efectivamente, de este objeto perdido queda un pequeño resto: una rotura casi circular (diámetro: unos 3 cm) en la parte desnuda del hombro izquierdo. Para completarlo y para entender la acción de la mano izquierda nos ayudarán las réplicas.

La parte trasera de nuestra figurita (fig. 2), con el esbozo de una trenza y de la indicación sumaria de algunos de los pliegues laterales del *peplos*, ha quedado plana, casi como un pilar. Esta peculiaridad tiene suma importancia; volveremos a encontrarla en las réplicas también.

PRINCIPALES ELEMENTOS ICONOGRÁFICOS

En el caso de esculturas de mármol abigarrado, el efecto del color irregular constituye un motivo artístico. El goce estético del material exótico y la evidencia de su coste deben haber compensado el inconveniente de que por la coloración salpicada quede muy disminuida la claridad de la estructura de la figura¹², en este caso, sobre

⁷ Sestieri, 1953; Guerrini, 1986; Tölle-Kastenbein, 1986, pp. 57-62, láms. 56-61 („Typus Hydrophore“).

⁸ Para estos colores en una composición parecida cf. Gnoli, 1972, fig. 124.

⁹ Borghini, 1998, pp. 214-215 (M. C. Marchei); Gregarek, 1999, p. 40; p. 113; p. 150; Mayer, 2000 (con bibliografía: p. 1246).

¹⁰ “Giallo antico brechado” lo llama Soler Huertas, 2008, p. 143, con fig. 9 – “Caliza brechoide giallo antico” dice el catálogo de la exposición “Roma SPQR”, Madrid, Canal de Isabel II, Noviembre 2007-Marzo 2008, p. 79, no. 9 (con buena fotografía en color). – “Pavonazzetto” lo llama R. M. Schneider, en: De Nuccio – Ungaro 2002, pp. 102-103, fig. 16 (en el pie de figura erróneamente está indicado, como lugar de conservación: “Tarragona, Museo Archeologico”). – Schneider, 1986, p. 132, nota 953 considera la posibilidad de que se tratara de un mármol local hispánico, muy parecido al verdadero *marmor numidicum* (cf. Grünhagen, 1978, p. 295, con nota 14; lám. a color, no. 15). – Cf., últimamente, Álvarez Pérez, 2009.

¹¹ Casi con certeza podemos excluir un cambio de material, y por lo tanto de color, del torso a la cabeza, como demuestran las partes desnudas trabajadas unidas al cuerpo, la parte del pecho visible en el escote y ambos brazos. Lo mismo se supone para la parte anterior del pie izquierdo, trabajada a parte – no se entiende bien, por qué motivo.

¹² Cf. Schneider, 1986, pp. 139-160. – Un caso muy parecido al nuestro, él de una estatuilla (altura ca. 64 cm) de Minerva de “brèche violette”,



Figura 5. Cartagena, Museo Arqueológico Municipal. Estatuilla de las figs. 1-4, vaciado. – InstNegMadrid R 166-81-2 (P. Witte).

todo del drapeado y de la caída de pliegues del vestido. Para corregir este ‘defecto’ (desde el punto de vista del arqueólogo), en su día pedimos a Don Pedro que se realizara un vaciado, lo que se hizo inmediatamente, con medios caseros, eso sí, pero con un resultado suficiente para nuestro propósito de determinar mejor los motivos y los detalles formales de la estatua (fig. 5).

Postura, vestido: La muchacha se apoya en su pierna izquierda, teniendo la derecha exonerada, pero poco adelantada. En lo que queda de sus pies no se ve cal-

zado alguno; la muchacha estaba obviamente descalza¹³. Está vestida con un *peplos* de drapeado sencillo, no ceñido, abierto en el lado derecho del cuerpo (fig. 3). Son característicos: el escote en forma de V; los dos grandes motivos de pliegues tubulares que enmarcan el busto, discurriendo en sentido oblicuo hacia dentro; la punta derecha del *apóptygma*, estirada con pesa de plomo; el gran pliegue estirado que discurre a través del espacio entre los muslos hacia la rodilla derecha y que cae verticalmente al suelo, delante de la pierna derecha.

Peinado: En los hombros se encuentran restos del tocado: por ambos lados de la cabeza caían sendos rizos colgantes, gruesos; sus largas puntas descansan sobre el *peplos* casi lindantes con el borde del escote (fig. 5). También en la nuca vemos aún un resto del peinado (fig. 2): allí hay un ancho bollón que, naturalmente, tiene que ser el extremo inferior de una larga trenza de nuca, gruesa y plana, que ha quedado sin estructurar.

Jarra en la mano derecha: El brazo derecho colgaba quieto, estando el antebrazo, ligeramente adelantado, separado del cuerpo. La mano derecha sostenía una jarra en posición casi horizontal. El perfil del recipiente puede reconocerse aún a base de los restos existentes (fig. 3).

2. REPASO POR LAS RÉPLICAS DEL TIPO SIRACUSA - NEMI: “KOPIENKRITIK” Y RECONSTRUCCIÓN ICONOGRÁFICA DEL SUPUESTO ORIGINAL COMÚN

Con esto ya tenemos reunidos los elementos esenciales para ir en búsqueda de posibles réplicas¹⁴ (y variantes) que, en su totalidad, constituyan un “tipo” estatuario al que pertenezca nuestra estatuilla. Este trabajo ya ha sido realizado, de una manera muy escrupulosa y completa, por Lucia Guerrini – quién, en su día, no conocía la estatuilla de Cartagena - y resumido por José Miguel Noguera Celdrán¹⁵. Por lo tanto, aquí nos centramos, una vez más, sobre ciertos detalles más bien técnicos.

En primer lugar citamos una estatuilla - de mármol blanco, como todas las demás réplicas –, posiblemente pro-

ha sido tratado recientemente por Dostert, 2006.

¹³ Puesto que en este material hay que excluir la posibilidad de calzados pintados.

¹⁴ Absolutamente no entendemos porque Gregarek, 1999, p. 193, B 65, considera nuestra estatuilla de Cartagena una réplica (“Wiederholung”) de una *peplophoros* arcaística (también de mármol abigarrado) en el Museo Nazionale “G. A. Sanna” de Sassari (Cerdeña): Zagdoun, 1989, p. 253, no. 446, lám. 72, fig. 260.

¹⁵ Guerrini, 1986; Tölle-Kastenbein, 1986, pp. 57-62; Noguera Celdrán, 1991, pp. 63-67, no. 11.



Figuras 6-9. Roma, Museo Nazionale Romano. *Peplophoros* (Paribeni, no. 88), posiblemente procedente de Nemi. – InstNegRom 77.2317 (Rossa); Foto Soprintendenza Archeologica di Roma; InstNegRom 77.2315; 77.2316 (Rossa).

cedente de Nemi y guardada en el Museo Nazionale Romano (figs. 6-9)¹⁶, que fielmente repite todos los detalles técnicos e iconográficos descritos anteriormente.

Al igual que en la figura cartagenera, la cabeza estaba labrada por separado y fijada por un perno de hierro sobre la superficie plana, producida por un corte por el cuello que afecta también el peinado que cae sobre la nuca. El antebrazo izquierdo aquí se ha conservado: está levantado verticalmente hacia el hombro. Este está destruido, pero aún se ven restos de un gran orificio de espiga (fig. 9): allí estaba fijado, igual que en la réplica de Cartagena, un gran objeto sujetado por este hombro.

La jarra, que la muchacha lleva en la derecha, está conservada en gran parte: su forma (fig. 8) coincide perfectamente con el perfil aún reconocible en la estatuilla de Cartagena (fig. 3).

La parte posterior (fig. 7) es totalmente plana y sin estructuración, salvo el borde oblicuo del *apóptygma* y la parte final de la larga trenza de nuca, cuyos seis rizos están labrados cuidadosamente. En los hombros quedan los extremos de largos rizos, dobles en este caso.

No obstante las evidentes analogías entre la estatuilla de Cartagena (figs. 1-4) y la figura romana, esta última aporta una información suplementaria importante: tiene una altura de hombros de 72 cm¹⁷ – frente a los 52,2 cm de la medida correspondiente en nuestra estatuilla. Las proporciones más estiradas de la figura en el Museo Nazionale Romano (figs. 6-9), que son las de su “hermana gemela” en Siracusa¹⁸, de otras tres réplicas en Roma (figs. 10-11), Paestum (nota 33) y Londres (figs. 13-16) y hasta de una variante del tipo, procedente de Nemi (figs. 17-20), serían – por simple razón estadística – las del original común.

¹⁶ Sestieri, 1953, p. 25, no. 3 (“La sua provenienza da Nemi non è accertata, ma è molto probabile”); Paribeni, 1953, p. 52, no. 88; Guerrini 1986, pp. 42-44, figs. 6-9; D. Candilio, en: Giuliano, 1979, pp. 40-41, no. 37; Tölle-Kastenbein 1986, p. 57, no. 55 b, láms. 57-58.

¹⁷ La altura total conservada es de 76 cm (el plinto tiene 2,7 cm de altura; su anchura conservada es de 18,5 cm).

¹⁸ Orsi, 1913, pp. 67-72, figs. 13-14; Sestieri, 1953, pp. 24-25, no. 2, lám. 10,1; Kapossy, 1969, p. 14; Libertini, 1929, p. 164-165, fig 52;



Figuras 10-11. Roma, Museo Nazionale Romano. Fragmento de *pepliphoros* (Paribeni, no. 87). – Foto Soprintendenza Archeologica di Roma; InstNegRom 77.2323 (Rossa).

En el fragmento de otra réplica, guardado en el mismo Museo Nazionale Romano (figs. 10-11)¹⁹, se repiten algunos detalles técnicos de nuestra estatuilla cartagenera como el antebrazo izquierdo fijado antiguamente con un gran perno (de 9 mm de grosor), el gran bollón (ca. 4 x 5 mm) en el hombro izquierdo, así como la parte posterior totalmente plana. En este caso, la cabeza, al parecer, estaba trabajada con el cuerpo. Lo que coincide

perfectamente son los restos del peinado: rizos largos sobre los hombros y trenza de nuca, algo menos ornamental que en la réplica anterior.

En el año 1834, el Conde de Clarac publicó el dibujo de una réplica más (fig. 12), que se encontraba – “inédit” en aquel entonces - en el Museo Borbónico de Nápoles²⁰. El dibujo, a primera vista, parece algo sospecho-

Guerrini, 1986, pp. 40-43, figs. 2-5; Toelle-Kastenbein, 1986, p. 57, no. 55 a, lám. 56. – Esta estatuilla, por sus medidas (altura conservada: 76 cm), proporciones, estilo e iconografía corresponde perfectamente a la del Museo Nazionale Romano (figs. 6-9). Sin embargo, hay diferencias de carácter técnico. Cabeza y cuerpo de la Siracusana estaban labrados del mismo bloque, y la parte trasera (Tölle-Kastenbein, 1986, lám. 56, b), aunque casi plana y con los motivos del peplos solamente esbozados, está trabajada con más detalles que en las demás réplicas. Se conoce, primeramente, que esta figura no era empleada como elemento de soporte (en el hombro izquierdo, muy destrozado, no quedan indicios de algún objeto sobrepuesto o fijado). Además, parece que esta estatuilla era destinada a estar en el centro de una fuente (el chorro de agua salió de la jarra que lleva en la mano derecha), con lo cual iba a ser vista por los cuatro costados. Por estos criterios, por muy parecida que sea a las auténticas réplicas, hasta podría ser considerada una variante del “tipo Siracusa – Nemi”. Es curioso que también la otra representante epónima de este tipo, la de Nemi, es una variante (vid. infra con nota 36 y figs. 17-20).

¹⁹ Paribeni, 1953, p. 52, no. 87; Guerrini, 1986, pp. 48-50, figs. 16-19; Tölle-Kastenbein, 1986, p. 58, no. 55 f, lám. 61. - Altura conservada del fragmento: 43 cm.

²⁰ Clarac, 1834, lám. 445, no. 814 F (cf. Clarac, 1850, p. 146, no. 814 F). Este mismo dibujo es reproducido, siempre con la indicación “Naples, Mus. Borb. Inédit”, en ambas ediciones del “Clarac de poche” = Reinach, 1897, p. 219, lám. 445, no. 814 F.



Figura 12. *Pepliphoros*, hoy en el British Museum (cf. figs. 13-16), antes en Nápoles, Museo Borbónico. - Según Clarac 1834, lám. 445, no. 814 F.

so, ya que esta muchacha – al contrario de las figuras contempladas hasta ahora - lleva debajo del *peplos* un *chitón* con mangas largas, y zapatos en los pies; además parece coger, con la mano derecha, el vestido en lugar de llevar una jarra. Para controlar la veracidad del dibujo de Clarac²¹, busqué la pieza en Nápoles, sin resultado²².

Finalmente, en el British Museum de Londres, encontramos una estatuilla (figs. 13-16)²³, que obviamente es idéntica a la representada en el dibujo de Clarac²⁴. Esta pieza procede de la colección de Sir William Temple († 1856) quién, en los años cincuenta de aquel siglo, era embajador británico en la Corte de Nápoles. Allí había formado una colección de antigüedades que luego pasó – por legado – al Museo Británico²⁵. El catálogo manuscrito de la colección Temple había sido compuesto, todavía en Italia, en el mismo año 1856 por un tal Raffaele Gargiulo, restaurador, coleccionista y comerciante en objetos de arte, y al mismo tiempo “controloro” del Museo Borbónico²⁶. Es bastante probable que Gargiulo vendiera al embajador británico, entre otras cosas, también antigüedades de su propia colección – no sabemos si antes o después de venderla él mismo al Museo Borbónico (1855) donde, evidentemente, la había visto el Conde de Clarac. Según el catálogo mencionado, esta estatuilla procede de Pozzuoli²⁷.

Sobre el estado de conservación, muy bueno, y las medidas citamos las informaciones que amablemente nos había proporcionado, en su día, Susan Walker, a la sazón Assistant Keeper del British Museum. “The restorations are limited to the vase held in the figure’s left hand used

²¹ El mismo Salomon Reinach, sólo un año después de su primera edición del “Clarac de poche” (Reinach, 1897), en el siguiente volumen de su “Répertoire de la statuaire grecque et romaine”, publicó el dibujo de una *pepliphoros* “d’après un moulage au Musée de Stuttgart”: Reinach, 1898, p. 425, no. 11. La figura evidentemente es idéntica con la publicada, en su día, por el Conde de Clarac (nuestra fig. 12; cf. nota 20). Extrañamente, Reinach no se daba cuenta de esta identidad, y en la bibliografía siguiente hay una terrible confusión alrededor de aquellos dibujos y los supuestos paraderos de la(s) estatua(s) ilustrada(s) por ellos que aquí no vamos a exponer. Sólo decir que el dibujo de Reinach (1898) es mucho más correcto (ponderación, jarra) que el de Clarac (1834); por lo tanto, aquel enigmático vaciado debe, muy probablemente, haber existido. No aparece, sin embargo, en Schefold, 1933 (la colección ha sido destruida totalmente en la segunda guerra mundial). Agradezco a Margret Honroth su amable ayuda en este asunto.

²² Doy las gracias por su valiosa ayuda en aquella búsqueda a Giuseppina Cerulli-Irelli, Enrica Pozzi (†) y Fausto Zevi.

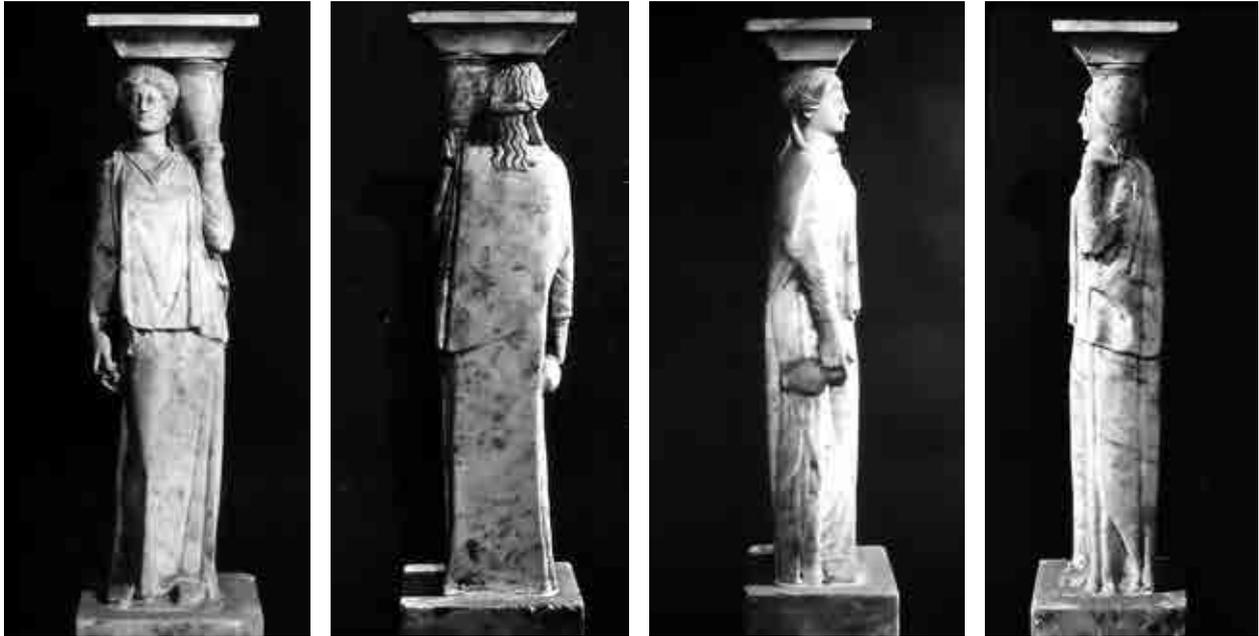
²³ Agradezco a Brian F. Cook y especialmente a Susan Walker su preciosa ayuda en la tarea de identificación de esta estatuilla. También me proporcionaron las fotografías publicadas aquí (figs. 13-16).

²⁴ Smith, 1904, p. 404, no. 2520, había identificado la estatua londinense con la del dibujo publicado por Reinach, 1898, p. 425, fig. 11 (“vaciado en Stuttgart”). Efectivamente, en la segunda edición de su “Répertoire”, S. Reinach corrige el letreiro, poniendo “Brit. Mus. (sous-sol). Coll. Temple 1703”: Reinach, 1909, p. 425, no. 11. Todavía, ni Reinach ni Smith se habían dado cuenta de la identidad de la figura representada en este dibujo con aquella ilustrada, en su día, por Clarac (“Naples, Mus. Borb.”). Esto quedaba reservado para Andreas Linfert, pero este autor, en su brevísima nota (Linfert, 1978, p. 195, nota 40), lógicamente simplifica el caso; además, sólo conocía la propuesta de identificación de A. H. Smith, pero no había visto la pieza del British Museum.

²⁵ Nuestra estatuilla entró en los fondos del British Museum el día 26 de Diciembre de 1856 con el número 1703 del “Temple bequest”.

²⁶ Sobre este personaje, muy de su tiempo y algo dudoso, véase Greifenhagen, 1963, pp. 14-20.

²⁷ El catálogo se guarda en el archivo del museo londinense. Nuestra estatuilla lleva el número 52 en la lista de los “marmi”.



Figuras 13-16. Londres, British Museum. *Peplophoros* (cf. fig. 12), procedente de Pozzuoli. – Fotos Museo PS 081983; PS 081980; PS 081981; PS 081982.

to support the top, which is itself entirely modern. The base of the statue has also been restored and is now inserted in a plinth. The figure is 74 cm high, the head measuring 12 cm from the crown to the base of the neck²⁸. Nuestras ilustraciones (figs. 13-16) enseñan con claridad, que la mano izquierda con la parte baja del gran recipiente sobre el hombro son antiguas. Lo mismo vale para la mano derecha con la jarra.

Esta réplica de nuestro tipo²⁹, por su ejecución algo sumaria, no es una gran obra de arte, pero iconográficamente es la más importante de todas por haber conservado, como única, la cabeza. Además, proporciona toda información que se desee sobre la extraña posición del brazo izquierdo y el curioso resto de cierto objeto sujetado por el hombro izquierdo, atestiguado por algunas de las restantes réplicas. Las muchachas llevaban, pues, sobre la palma de la mano, doblada hacia atrás en una posición anatómicamente casi imposible, un gran recipiente cuyo pie estaba parcialmente apoyado en

el hombro izquierdo. Dicho motivo revela con claridad, que también esta estatuilla, reencontrada en Londres, al igual que las otras réplicas tratadas hasta aquí era empleada como elemento de soporte.

A este punto ya podemos empezar con la reconstrucción iconográfica del original común, completando las informaciones ofrecidas por las réplicas discutidas hasta aquí con las de otras copias o variaciones del mismo tema.

Proporciones: En lo que a las proporciones de la figura se refiere, las réplicas de mayor tamaño (de aproximadamente 72 cm de altura de hombros) seguramente reproducen el original más fielmente que nuestra estatuilla de Cartagena, de proporciones fuertemente comprimidas (de los pies hasta el hombro izquierdo mide 52 cm)³⁰. Sobre la dependencia de ésta del mismo original no cabe duda alguna, pero es claramente una variante del tipo, de tamaño reducido³¹ por aproximada-

²⁸ Cartas de Susan Walker del 26 de Marzo y 20 de Abril de 1979. – Plinto original: 16 cm de anchura, 12,9 cm de profundidad.

²⁹ Extrañamente, es excluida expresamente de la lista de réplicas por Guerrini 1986, pp. 53-55. De una opinión parecida es Tölle-Kastenbein, 1986, pp. 58-59.

³⁰ Altura conservada: 55,5 cm (con el plinto). El plinto, que conserva parte de ambos lados, tiene una anchura de 17,7 cm y una profundidad de aproximadamente 14 cm.

³¹ Las mismas medidas y proporciones tiene otra variante del tipo, guardada en la Abbazia di Casamari (cerca de Veroli, provincia de Frosinone): Guerrini, 1986, p. 52, con figs. 24-27; InstNegRom 32.1371-1374; 78.880-881. No he podido consultar el catálogo de Antonio Giannetti,

mente 30 %. Tal reducción sería debida a las exigencias de su particular destino decorativo.

Vestido: La absoluta mayoría de las réplicas llevan el simple *peplos* dórico abierto y van descalzas. Por lo tanto, las zapatillas y el *chitón* de mangas largas de la estatuilla londinense (figs. 13-16) tienen que ser rasgos ajenos al original, o sea, añadidos por el copista³².

Cabeza: En cambio, es precisamente esta réplica (o variante) puteolana, hoy en Londres, la que nos proporciona la única información sobre la cabeza de nuestro tipo de *peplophoros*. Afortunadamente, su tocado coincide perfectamente con los escasos restos de peinado conservados en gran parte de las demás réplicas: largos rizos laterales que caen sobre los hombros y gran trenza de nuca compuesta por varios rizos ligeramente ondulados. Por tanto, podemos considerar la cabeza de esta problemática réplica como la del original.

Mano derecha con jarra: La jarra sostenida en la mano derecha, atestiguada por la mayoría de las réplicas, pertenece con seguridad al tipo. En el caso de la estatuilla en Londres se ha conservado incluso la boca trilobulada (fig. 13). En cambio, la postura y acción de la mano, algo torpes (fig. 15), están obviamente simplificadas con respecto al original. Esto nos enseña una réplica en Paestum³³ que presenta un gesto más complicado, casi amanerado: el asidero de la jarra sólo estaba agarrado con pulgar, índice y dedo de corazón, mientras que el anular y meñique descansaban sobre el cuerpo de la jarra. Esta acción elegante, artísticamente más refinada que la de la estatuilla londinense, debería ser la del ori-

ginal. Parece indicar que la jarra está vacía, lo cual se podría deducir también de su posición casi horizontal.

Hombro izquierdo: En cambio, el gran recipiente en el hombro está obviamente pensado lleno y, por tanto, pesado: la estatuilla londinense (fig. 13) y también las dos réplicas en el Museo Nazionale Romano (fig. 6; fig. 10) enseñan como el busto de la muchacha se esquila ligeramente hacia su derecha para compensar el peso de aquel recipiente. Las mismas asimetrías se notan hasta en la versión 'comprimida' de nuestra estatuilla en Cartagena (fig. 5)³⁴. El recipiente era levantado a pulso sobre la palma de la mano izquierda (fig. 16), pero parcialmente descansaba en el hombro como lo demuestran los restos (fig. 10; figs. 13-14) o dispositivos técnicos (fig. 9) en algunas réplicas. Sin duda, este motivo también pertenece al original.

Parte posterior: La parte posterior de nuestras estatuillas (fig. 2; fig. 7; fig. 11; fig. 14; fig. 18) es trabajada, eso sí, pero ha quedado plana, a modo de pilar, casi sin estructuración, salvo, en algunos casos, la indicación sumaria del borde del *apóptygma*. Ahora bien, se desprende del esquema iconográfico y de ciertos detalles técnicos que la gran mayoría de las réplicas eran utilizadas como figuras de soporte ("Stützfiguren")³⁵. Sin embargo, el tratamiento de su parte trasera, por muy sumario que sea, enseña con claridad que ellas, en su montaje definitivo, no estaban adosadas a otros elementos decorativos, ni tampoco empotradas en algún fondo. De allí resulta una conclusión importante: era el mismo original de nuestras copias que tenía un aspecto plano similar o, más probablemente, cuya parte trasera no era visible.

Il Museo Archeologico dell'Abbazia di Casamari (1982). - Faltan cuello y cabeza; en el plano de la rotura hay restos de un vástago de hierro (grosor: 5-6 mm). Altura conservada: 52 cm; anchura a la altura del los pies: 19 cm. Quedan restos de la jarra en la mano derecha y del peinado (rizos sobre los hombros y moño en la nuca). La parte trasera es prácticamente plana. También referente al vestido, esta estatuilla repite los motivos iconográficos del tipo pero suaviza, de una manera algo rara, los rasgos estilísticos 'severos' de las demás réplicas. - Agradezco al Padre Benedetto Fornari la oportunidad de poder estudiar detenidamente esta interesante estatuilla, marginada, injustamente, por Tölle-Kastenbein, 1986, p. 61, con nota 145.

³² En la Collezione Chigi en Siena existe una estatuilla (Tölle-Kastenbein, 1986, pp. 61-62, fig. 40; InstNegRom 387-388) que, de modo inequívoco, representa una modificación estilística de este tipo con ponderación de lados invertidos; y allí también aparece, como una variante más, un *chitón* con mangas abotonadas llevado debajo del *peplos*.

³³ Sestieri, 1947, pp. 116-119, fig. 1, a-b; Sestieri, 1953, pp. 23-24, no. 1, lám. 9, 1-3; Guerrini 1986, pp. 45-50, figs. 10-15; Tölle-Kastenbein, 1986, p. 57, no. 55 c, figs. 37-39. Mencionada ya por Langlotz, 1947, p. 102, nota. 1. - Gracias a la amabilidad de Werner Johannowski (†) he podido estudiar la pieza en el almacén del museo de Paestum. Altura conservada (con el plinto): 72 cm. Altura de la figura hasta el hombro: 69 cm. La cabeza postiza era fijada sobre el cuerpo con un vástago de ca. 9 mm de grosor. Los restos del peinado (rizos laterales y trenza en la nuca) corresponden perfectamente a las demás réplicas. Lo que queda del antebrazo izquierdo, en este caso, está trabajado con el cuerpo. El hombro izquierdo está muy destrozado. La parte trasera es completamente plana, sólo está indicado el ribete del *apóptygma*.

³⁴ Descritas y explicadas correctamente por Noguera Celdrán, 1991, pp. 63-64.

³⁵ Excepciones: Réplica (o variante) en Siracusa (vid. nota 18) y variante de Nemi (figs. 17-20; vid. infra con nota 36).



Figuras 17-20. Roma, Museo Nazionale Romano. Peplophoros (Paribeni, no. 86), procedente de Nemi. – InstNegRom 64.603 (Como); Foto Soprintendenza Archeologica di Roma; InstNegRom 32.417 (Faraglia); InstNegRom 8056 (Faraglia).

Esta sospecha queda confirmada por una estatuilla procedente de Nemi, guardada en el Museo Nazionale Romano (figs. 17-20)³⁶ y que tiene suma importancia en la reconstrucción del original de nuestro tipo Siracusa – Nemi. En este caso, la figura de la *peplophoros* como tal es copiada fielmente³⁷ (cf., especialmente, la réplica de nuestras figs. 6-9), incluido el peinado. Sin embargo, esta estatuilla de Nemi claramente es una variante del tipo. Excepcionalmente, no soportaba nada sobre el hombro izquierdo, como demuestra el antebrazo izquierdo extendido hacia adelante y la ausencia de cualesquiera restos de un atributo sobre este hombro³⁸.

Tampoco llevaba la conocida jarra en su mano derecha³⁹, y el copista ha tenido que inventarse la pequeña parte del vestido a media altura del muslo que normalmente está cubierta por aquel atributo (cf. fig. 8 con fig. 19). Pero, a pesar de estas variaciones que cambiarían profundamente el significado y el empleo de la figura, la parte posterior aquí también quedó sin estructurar – con la excepción del conocido resto de la trenza sobre la nuca y del ribete del *apóptygma* (fig. 18). Todo esto nos enseña con absoluta claridad: en la parte trasera del original, a partir de la altura de las escápulas para abajo, simplemente no había nada que copiar.

³⁶ Morpurgo, 1931, p. 265, no. 10, lám. 9; Poulsen, 1937, p. 31, nota 10, no. 2; Langlotz, 1947, p. 102, nota 1, lám. 28,3; Sestieri, 1953, p. 25, no. 4; Paribeni, 1953, pp. 51-52, no. 86; Bieber, 1977, p. 85, figs. 321-323; D. Candilio, en: Giuliano, 1979, pp. 41-42, no. 38; Guerrini, 1986, pp. 50-52, figs. 20-23; Tölle-Kastenbein, 1986, p. 57, no. 55 d, láms. 59-60.

³⁷ Altura conservada: 72,5 cm. Máxima anchura conservada del plinto: 18,5 cm. – Restos de rizos sobre el hombro izquierdo.

³⁸ Absolutamente no es cierto que haya algún orificio para un vástago en este hombro izquierdo, como dice erróneamente D. Candilio (en: Giuliano, 1979, p. 41). En contra, la cabeza sí estaba trabajada aparte y fijada sobre el cuerpo con un vástago. El antebrazo izquierdo, según W. Technau (AA 1932, pp. 477-479, con figs. 10-11), era trabajado separadamente y fijado con un perno (hoy no se ve por la fea restauración con escayola). Es interesante que la mano izquierda también estaba labrada aparte y fijada con un vástago bastante gordo (diámetro: 10 mm).

³⁹ Como demuestran tres grandes orificios en el muslo (fig. 19), esta muchacha en su mano derecha también llevaba algún objeto, cuya forma desconocemos. El antebrazo estaba trabajado aparte y fijado, en el codo, con un perno fuerte (diámetro: ca. 9 mm).

3. LA CRONOLOGÍA DEL ORIGINAL RECONSTRUÍDO Y SU LUGAR EN LA HISTORIA DEL ARTE

OPINIONES ANTERIORES

Paolo Orsi, en su publicación de la estatuilla de Siracusa (cf. nota 18), la tomó por un original del segundo cuarto del siglo V, obra de una escuela escultórica del Peloponneso⁴⁰. El carácter de copia romana de esta pieza fue reconocido por Pirro Marconi⁴¹; el original sí sería una obra del arte peloponésíaco⁴². En cambio, Georg Lippold pensaba en una creación de un taller de la Magna Grecia⁴³; Pellegrino Claudio Sestieri intentaba precisar, de una manera muy compleja: obra del arte de la Magna Grecia combinando rasgos jónico-áticos con elementos peloponésíacos⁴⁴ - y así podríamos seguir. Para más bibliografía remitimos a Lucia Guerrini y su repaso, muy completo, por la historia de la investigación sobre este tipo estatuario, llamado "Siracusa - Nemi"⁴⁵.

Nosotros preferimos seguir la pista indicada por Vagn Häger Poulsen quien, ya en el año 1937, tomó el tipo por una invención del clasicismo romano⁴⁶. En esto le sigue Lucia Guerrini⁴⁷, con la precisión "classicismo augusteo", mientras todavía, en la bibliografía más reciente, sigue la discusión sobre la atribución del tipo a una escuela o un estilo del siglo V a. C.⁴⁸

Sin entrar en polémicas contra alguna de las opiniones expuestas anteriormente, vamos a pasar rápidamente por los posibles paralelos estilísticos e iconográficos de nuestro tipo de *peplophoros*.

INCONGRUENCIA ESTILÍSTICA ENTRE CUERPO Y CABEZA

De hecho, estilísticamente muy parecidas son las deliciosas figuras de *peplophoroi* del así llamado Estilo Severo o protoclásico, del segundo cuarto del siglo V a. C. Como ejemplos cualesquiera mencionamos el célebre espejo del Museo Nacional de Copenhague, supuestamente procedente de Corinto⁴⁹, y otro, en Atenas, procedente de Hermione⁵⁰: las figuritas bronceas de soporte, estilísticamente, parecen primas hermanas de nuestras estatuillas de piedra.

Con igual facilidad se encuentran paralelos iconográficos de nuestro tema "muchacha vestida con *peplos*, llevando un jarro" en la pintura y la escultura del siglo V; sólo mencionar un *stamnós* del pintor de Kleophon (en Munich; ca. 440 a. C.)⁵¹ y una estatuilla de barro cocido, procedente de Reggio Calabria, en Bonn⁵². Ambas son especialmente comparables a causa del motivo del brazo izquierdo levantado, aunque el gesto es otro: estas dos muchachas griegas levantan el vestido en el hombro, mientras las nuestras se ayudan de este gesto para soportar el gran recipiente en el hombro.

Comparaciones como estas, sin embargo, por muy estrechas que sean, nos llevan obligatoriamente a la conclusión de que el original de nuestro tipo estatuario hubiese sido una obra del arte protoclásico griego. Lo que sí es cierto es que este tipo no se ha podido crear sin el conocimiento de obras griegas del siglo V. Pero si aquí se reflejara un original griego, deberíamos esperar,

⁴⁰ Orsi, 1913, pp. 67-72, figs. 13-14.

⁴¹ P. Marconi, *Historia* 4, 1930, p. 649.

⁴² Opinión compartida, mucho más tarde, por Linfert, 1978, pp. 195-196. Este autor está en la tradición de E. Langlotz, quien en su día había establecido una "Typenreihe" de *peplophoroi* protoclásicas de la índole de la figura de Siracusa, atribuyéndolas a la escuela de Sikyon: Langlotz, 1947, pp. 102-104, figs. 3-12.

⁴³ Lippold, 1950, p. 178, nota 2. - La misma propuesta ya en: Buschor - Hamann, 1924, p. 39 ("Gefäßträgerin aus Syrakus").

⁴⁴ Sestieri, 1953, p. 33.

⁴⁵ Guerrini, 1986, pp. 38-40. - Cf., anteriormente, Sestieri, 1953, pp. 29-30.

⁴⁶ Poulsen 1937, p. 31, nota 10. Poulsen, en este trabajo, introdujo la comparación estilística (repetida luego por Guerrini, 1986, pp. 60-61, con fig. 36) del tipo Siracusa-Paestum con la figura más pequeña de las bronceas "danzatrici" de Herculano (cf. nota 80).

⁴⁷ Guerrini, 1986, pp. 60-61.

⁴⁸ Tölle-Kastenbein, 1986, pp. 60-62: Sicilia, probablemente Siracusa; fase tardía del Estilo Severo (escéptico J. Raeder, *BjB* 190, 1990, p. 633). Muy parecida la opinión de Junker, 1994.

⁴⁹ Tölle-Kastenbein, 1980, pp. 43-44; Keene Congdon, 1981, pp. 201-202, no. 93, láms. 90-91.

⁵⁰ Keene Congdon, 1981, pp. 198-200, no. 91, láms. 88-89.

⁵¹ Buschor, 1940, p. 210, fig. 228; Beazley, 1942, p. 784, no. 2 (= 2.a edición, 1963, vol. II, p. 1143, no. 2); Arias - Hirmer, 1960, p. 93, láms. 193-195; CVA München 5 = Deutschland 20 (R. Lullies, 1961), p. 41 s., lám. 256; A. Borbein, *AM* 100, 1985, p. 263 s., lám. 47,1 (*ibid.*, lám. 47,2 es la 'réplica', del mismo pintor, en San Petersburgo).

⁵² Amelung, 1925, pp. 201-212, figs. 16-17, lám. 13; Saletti, 1987, p. 309, fig. 19.

naturalmente, la correspondiente unidad estilística de la figura.

Desde este punto de vista, debemos contemplar detenidamente la cabeza de la estatuilla en Londres (figs. 13-16). Ésta, hasta ahora, no ha tenido importancia alguna en la discusión estilística, puesto que la pieza se consideraba desaparecida y sólo se conocía por los dibujos de Clarac y de Reinach; por esta circunstancia quedaban las dudas sobre la fiabilidad de los dibujos y sobre lo que era antiguo o restaurado en la estatuilla. Hoy sabemos que la cabeza, en este caso labrada con el cuerpo y con el vaso sobre el hombro del mismo bloque de mármol, es antigua.

Bien es verdad que la cabeza está conservada solamente en el caso de la estatuilla en Londres que claramente, como hemos visto, es una variante (*zapatos, chitón*) del tipo Siracusa – Nemi. Por lo tanto, esta cabeza podría formar parte de las variaciones introducidas por el escultor de la pieza puteolana. Sin embargo, nosotros la tomamos por perteneciente al original, ya que los rasgos característicos del peinado – trenza en la nuca y largos rizos laterales – están atestiguados de una forma idéntica por varias de las demás réplicas que carecen de la cabeza. Como posibles paralelos iconográficos y hasta estilísticos de cara y peinado podríamos mencionar una estatuilla de bronce de la colección de George Ortíz en Ginebra⁵³ o, como ejemplo de escultura de tamaño grande, la cabeza de la denominada “Candia”⁵⁴ que casi seguramente se remonta a un original clásico. Pero hay diferencias:

En la estatuilla londinense (figs. 13-16), las facciones de la cara están armonizadas y suavizadas frente a las obras del Estilo Severo. Podríamos compararlas con las de la cabecita de una estatuilla de carácter ecléctico en Munich⁵⁵, o con el tipo de cabeza de la “esfinge de Mantova”⁵⁶ o incluso con la cabeza del “Orfeo”, de basalto, en Munich⁵⁷ – todas ellas obras del arte romano clasicista. Con estas últimas comparaciones surge por primera vez la sospecha de que la cabeza de la estatuilla de Londres – y con ella toda la figura - no reproduce o refleja un original del siglo V a. C. Pero en vista de la calidad artística mediocre de aquella pieza, y dado que los criterios estilísticos siempre están condicionados por ciertas impresiones subjetivas y por lo tanto no siempre convencen, pasaremos a otro indicio de esta incongruencia entre cuerpo y cabeza, esta vez de carácter iconográfico.

INCONGRUENCIA ICONOGRÁFICA: EL PEINADO NO ES DEL SIGLO V

Ya Paolo Orsi, en su publicación de la estatuilla de Siracusa (nuestra nota 18), notaba con cierto asombro la “capigliatura... di sapore tutto arcaico”⁵⁸. Efectivamente, entre las pequeñas figuras de bronce – seguramente originales de Estilo Severo – que llevan peinados parecidos al de la estatuilla en Londres, prácticamente ninguna ostenta una larga trenza de nuca⁵⁹. Además, todas carecen de los rizos laterales que bajan a lo largo del cuello hasta los hombros⁶⁰. Ambos detalles son elementos típicos de los elaboradísimos tocados arcaicos⁶¹, pasados de moda en el siglo V a. C. Elementos de tales peinados arcaicos sobreviven en el arte, por un lado, en la iconografía de carácter hierático, como por ejemplo en el caso de Athena⁶²; por otro lado, en la escultura

⁵³ Tölle-Kastenbein, 1980, pp. 29-30, no. 3 f, lám. 16, b; lám. 17, c; Keene Congdon, 1981, pp. 182-183, no. 73, láms. 68-69; *Faszination der Antike*, 1996, no. 141.

⁵⁴ Tölle-Kastenbein, 1986, pp. 15-32, láms. 1-36.

⁵⁵ Vierneisel-Schlörb, 1979, pp. 508-511, no. 46, figs. 246-253 (según la autora, la cabeza, a pesar de su rotura, pertenece con toda seguridad al cuerpo); Tölle-Kastenbein, 1986, p. 18, nos. 50-51, láms. 32-33. El modelo de la cabecita es la así llamada Candia (cf. nota 54).

⁵⁶ Levi, 1931, pp. 18-19, no. 4, lám. 21; Poulsen, 1951, pp. 350-351, nos. 490-491, lám. 37; Mazzolai, 1958, p. 55, lám. 26; Zanker, 1987, pp. 268-270, fig. 211 (Roma, Galleria Doria) y fig. 212 (Nápoles); Carella, 2008, pp. 87-88, B 21.

⁵⁷ Sismondo Ridgway, 1970, p. 140, figs. 185-186; Zanker, 1974, pp. 84-86, no. IV 1, lám. 64; Vierneisel-Schlörb, 1979, pp. 23-32, no. 4, figs. 13-18; R. Wünsche, en: De Nuccio – Ungaro, 2002, pp. 315-316, no. 15 (se inclina hacia una creación griega, alrededor de 460 a. C.).

⁵⁸ Orsi, 1913, p. 69.

⁵⁹ Esto enseña un simple repaso por las láminas de Tölle-Kastenbein, 1980. Desde luego, hay excepciones, de carácter arcaizante, diríamos: p. e., *ibid.*, lám. 75 (Copenhague); lám. 87-88 (Boston); lám. 89 (Cleveland). Cf. también una pequeña estatuilla de mármol “de bonne époque”, procedente de Brauron: BCH 83, 1959, p. 596, lám. 32.

⁶⁰ Esta discrepancia ya fue notada por P. C. Sestieri, NSc 1947, p. 119, nota 1.

⁶¹ Cf., p. e., Richter, 1968; Karakasi, 2001.

⁶² Pequeños bronzes: Tölle-Kastenbein, 1980, láms. 34; 35; 36. - Estatuilla de mármol en Atenas, Museo del Acrópolis: *ibid.*, pp. 54-56, láms. 42-44; A. H. Borbein, Jdl 88, 1973, pp. 122-124, figs. 39-42. - Estatua en Nueva York: Tölle-Kastenbein, 1980, pp. 201-203, no. 36 C, láms.

arquitectónica, concretamente - como elementos iconográficos determinantes⁶³ - en las figuras de soporte femeninas⁶⁴.

A este punto, nos acordamos de que la mayoría de las réplicas de nuestro tipo de estatuillas se han empleado como figuras de soporte. Se plantea, pues, la pregunta: ¿Es que aquí se ha copiado un célebre tipo de cariátide del arte griego protoclásico?

TIPOLOGÍA DE LA CARIÁTIDE GRIEGA: EL MOTIVO DE SOPORTE DOBLE NO EXISTE

En la arquitectura monumental griega, principalmente, hay dos clases de figuras de soporte femenina. Las de la primera aguantan la carga de los elementos arquitectónicos superpuestos con la cabeza, normalmente mediante un *polos* o un *kálathos*. Los brazos no intervienen en la aparente función de sostener⁶⁵.

Las figuras de soporte de la segunda clase se valen de un brazo levantado para soportar la carga que pesa sobre su cabeza⁶⁶. Hay dos variantes: en la primera, la mano apoya el mismo *kálathos* o *polos* llevado en la cabeza⁶⁷. La segunda variante de este esquema lleva su carga con la palma de la mano⁶⁸.

Ahora bien, nuestro tipo de cariátides representa incluso un tercer esquema (cf. figs. 13-16): uno de los brazos está levantado para sostener un recipiente apoyado en

el hombro y que, junto con la cabeza de la muchacha, sirve de soporte del elemento arquitectónico superpuesto⁶⁹. Esta reduplicación del punto de apoyo y, con ella, este esquema de figura de soporte no existen en todo el arte griego. Por lo tanto resulta que nuestro tipo de estatuilla, de dudosa unidad estilística (cuerpo/cabeza, especialmente la cara), tampoco encuentra un lugar en la iconografía (rizos y trenza combinados con pelo corto) y menos aún en la tipología (doble punto de apoyo) de la figura de soporte griega, ni en el Estilo Severo, ni en la época siguiente.

Entonces, ¿cuándo ha sido creado este tipo? ¿Cuál puede ser el original, copiado con tanta frecuencia?

Recordar que ni una de las réplicas conocidas tiene la parte posterior estructurada o bien rematada, y que casi todas tenían la función de figuras de soporte. Es decir, que el original, aparentemente, ha debido de ser, primeramente, una figura de decoración arquitectónica, adosada a un fondo – a esta conclusión ya había llegado Lucia Guerrini⁷⁰. Segundo, muy probablemente, el original también era una figura de soporte. En vista del gran número de copias y variantes conocidas suponemos que aquel original obviamente fuera muy célebre. Puesto que, por criterios estilísticos, iconográficos y tipológicos, el original no puede haber sido una cariátide griega, debería haber sido una cariátide romana.

144-145. - Athena Parthenos: Leipen, 1971; Schuchhardt, 1963, pp. 31-53, láms. 20-37; Bol 2004, figs. 86, a-b (estatuilla Varvakion). Estatua de Civitavecchia, con cabeza en el Museo del Louvre en París: *Rovine e rinascite dell'arte in Italia*, Exposición Roma, Coliseo, 2008/09, (Roma 2008), pp. 58-59, no. 26. – Atena tipo Hope – Farnese: Bol, 2004, fig. 135, a-d.

⁶³ Tal vez, estos peinados voluminosos tenían también una función estática estabilizante, como notaba H. S. Robinson, *Hesperia* 31, 1962, p. 115, nota 68: "This form of strenghtening for the neck is common on caryatid figures".

⁶⁴ Ejemplos arcaicos y clásicos: véase nota 65. - Ejemplo tardo-helenístico o romano: Cariátide del tipo Tralles – Cherchel: Laubscher, 1966, p. 126, nota 56; pp. 128-129, láms. 18, 2; 24-25; Schaller, 1973, pp. 152-153; Horn – Rüger, 1979, pp. 236-238, lám. 84; Landwehr, 1993, pp. 72-74, no. 52, láms. 72-73.

⁶⁵ "Esquema kore", según la terminología de Schmidt-Colinet, 1977, pp. 216-226, W 1-27. Uno de los ejemplos monumentales más antiguos es ofrecido por una kore del thesaurós de los Sifnios en Delfos (antes de 525 a. C.): Richter, 1968, p. 66, no. 104, figs. 104-108; Schmidt, 1982, láms. 9-10. - Las figuras más famosas de este tipo son las korai del Erechtheion (414/413 a.C.): Lauter, 1976; Scholl, 1995, pp. 179-212; Scholl, 1998. – Cf. Schmidt, 1973.

⁶⁶ "Esquema cariátide" en la terminología de Schmidt-Colinet, 1977, pp. 232-240, W 39-69. En la arquitectura, este esquema se introduce tan sólo en la época helenística.

⁶⁷ Como precursora de este esquema citamos una figurita de bronce con peplos (y con jarra en la mano derecha), procedente de Gortys en Arcadia: Lévêque, 1953, lám. 30.

⁶⁸ Precursora, en este caso, es la bellísima figura de Atena que ayuda a Herakles a sostener la bóveda celeste en una de las metopas del templo de Zeus en Olimpia: Lullies, 1956, lám. 105; Bol, 2004, fig. 44, a.

⁶⁹ El capitel sobre la cabeza de la estatuilla londinense (figs. 13-16) es moderno, pero no mal completado. Cf. una figura de soporte (¿Vulcano?) publicada por Freyer-Schauenburg, 1977, pp. 185-197, figs. 1-4.

⁷⁰ Guerrini 1986, p. 59. Ella piensa en "un gruppo di due o più figure... poste ad intervalli regolari, contro una parete: ad esempio, ornamento di un portico".

UN PARALELO TIPOLOGICO ROMANO: LAS CARIÁTIDAS DE MÉRIDA

Bien es verdad que también las figuras femeninas de soporte empleadas en la arquitectura romana suelen seguir uno de los dos esquemas principales del arte griego: o bien aguantando con la cabeza y con postura quieta, o soportando con una mano levantada el arquitrabe o lo que sea. En el sarcófago de Velletri (mediados del siglo II) vemos los dos distintos esquemas juntos en un único monumento⁷¹.

Pero un ejemplo análogo, con el motivo redoblado de apoyo, es ofrecido precisamente por un monumento hispánico, concretamente por las cariátidas, en relieve, del ático del así llamado "pórtico del foro" en Augusta Emérita (fig. 21)⁷². Estas muchachas soportan el elemento arquitectónico superpuesto no sólo con la cabeza⁷³ sino también con un vaso bastante grande, llevado sobre la palma de la mano⁷⁴. Aunque creemos que esta arquitectura marmórea y su decoración escultórica pertenezcan a la época tardo-claudia/neroniana⁷⁵, todo el programa de aquel pórtico es de fuerte raigambre augustea.

PARALELOS ESTILÍSTICOS EN EL ARTE CLASICISTA ROMANO

Y es allí, en el clasicismo de época augustea, donde muy probablemente el tipo de nuestras estatuillas encuentra su sitio. Limitándonos a figuras de *peplophoroi* parecidas, el ambiente estilístico puede ser caracterizado, sumariamente, por figuras⁷⁶ - todas ellas menores del tamaño natural - como la *peplophoros* de Casoria en Nápoles⁷⁷, otra, procedente de Caesarea Maritima,



Figura 21. Boceto de reconstrucción de una de las cariátidas en relieve que decoraban el ático del "pórtico del foro" en Mérida. Dibujo: U. Staedtler.

⁷¹ "Esquema *kore*" en los cuatro ángulos, "esquema cariátide" en los lados largos del sarcófago: Andreae, 1963, p. 83, láms. 1-11 y 16-20; Keuls, 1974, láms. 23-26; Sichtermann - Koch, 1975, p. 58, no. 62, lám. 155, 2; Zanker - Ewald, 2004, pp. 29-30, fig. 21.

⁷² Barrera, 2000, p. 105 ss., cat. nos. 371-378, láms. 127-134.

⁷³ Cabeza con *káthos*: Trillmich, 1990, pp. 311-313, fig. 77, lám. 26; cf. Barrera, 2000, p. 107, cat. no. 379, lám. 126.

⁷⁴ De esta reduplicación no había podido darse cuenta Schmidt-Colinet, 1977, p. 42; p. 237, W 56, quién conocía sólo las figuras fragmentadas halladas en Pancaliente y, por lo tanto, las atribuye a su "esquema cariátide". - Generalmente, el tratamiento de las cariátidas de Mérida en la literatura no especializada en temas de arqueología hispana, padece de cierto prejuicio sobre el carácter 'provincial' de estas obras; cf. Scholl, 1998, pp. 64-65, con fig. 43; Tomei 1990, pp. 43-44, con fig. 13; Iacopi - Tedone, 2006, p. 362 ("monumento ibérico"). La culpa del malentendido la tiene el hecho de que estas cariátidas todavía no están publicadas debidamente, dentro de su contexto arquitectónico. Estamos en ello.

⁷⁵ Th. Schattner, C. Fabião y A. Guerra (en: Nogales - Beltrán, 2008, pp. 402-403, con fig. 3) proponen una muy discutible datación en la segunda mitad del siglo II d. C. - Últimamente, A. Peña Jurado (en: Ayerbe - Barrientos - Palma, 2009, pp. 614-621) considera una datación en época flavia.

⁷⁶ Cf. ya Langlotz, 1947, p. 102, con nota 1, figs. 3-12.

⁷⁷ Museo Archeologico Nazionale, Inv. 141198. Falta la cabeza que estaba fijada con un vástago (!). Altura conservada: 129 cm. Tölle-Kastenbein 1986, p. 63, no. 56 a (con bibl.), lám. 62.

en Milán⁷⁸, la Nike del Museo Nazionale Romano⁷⁹, la pequeña orante de la Villa dei Papiri en Herculaneo⁸⁰, las dos réplicas de un mismo tipo en el almacén de los Museos del Vaticano⁸¹, una más en el Museo Nazionale Romano⁸² y otra, procedente de Herculaneum⁸³. Podríamos añadir también figuras de *peplophoroi* parecidas en relieve⁸⁴, en la pintura⁸⁵ y, finalmente, las Danaides del techo estucado de la Basílica Sotteranea en Roma⁸⁶.

Y con este último paralelo estilístico entramos en el tema de la interpretación del tipo Siracusa – Nemi. Su dotación – insólita para figuras de soporte arquitectónico – con la jarra en la mano derecha y el pesado recipiente en el hombro, bajo cuyo peso la figura se inclina ligeramente hacia el lado opuesto, nos indica el camino hacia la tentativa de identificar el original.

4. CARIÁTIDES DE ÉPOCA AUGUSTEA Y LAS DANAI-DES EN EL PÓRTICO DEL APOLLO PALATINUS

EL SIMBOLISMO DE LA CARIÁTIDE SEGÚN VITRUBIO

Para mi modo de ver, es evidente que la figura humana, utilizada como elemento de soporte, en la arquitectura romana evoca la idea de castigo, de sanción y de penitencia por un delito cometido⁸⁷. Lo dice expresamente un autor que debe haber sabido de esto: el arquitecto Vitrubio quién, por cierto, publicó sus diez libros *“de ar-*

chitectura” alrededor del año 25 a. C. Según sus palabras (I, 4), la *interpretatio romana* de este elemento arquitectónico⁸⁸ es la siguiente:

La ciudad de Karyai, durante las guerras contra los Persas, había estado del lado de estos últimos. Para vengarse de esta traición, los Griegos tomaron y destruyeron Karyai, y sus mujeres fueron vendidas como esclavas, pero con la condición de no poder quitarse su *peplos*, el símbolo de libertad. De esta manera y como si fueran conducidas prisioneras en una *pompa triumphalis* eterna, tenían que expiar la culpa de su ciudad⁸⁹. “Por eso, los arquitectos de aquella época crearon reproducciones de ellas, que se colocaron en edificios públicos para sostener una carga, a fin de transmitir también a la posterioridad el castigo del delito de los habitantes de Karyai”. Y esta es la razón, dice Vitrubio, porque figuras marmóreas femeninas, vestidas con el *peplos (stolatae)* y utilizadas, en la arquitectura, como elementos de soporte, son llamadas “cariátides”.

Le explicación etimológica ofrecida por Vitrubio⁹⁰, desde luego, es un disparate, porque (1) la destrucción de Karyai por Esparta cae en el año 369/8 a. C. y no tiene nada que ver con las guerras persas y porque (2) la figura de soporte femenina existía ya en la arquitectura griega arcaica, como hemos visto. Pero esto no tiene importancia. Lo que importa - porque es una información de primera mano – es que para el arquitecto de época

⁷⁸ Civico Museo Archeologico, Inv. A 4079: Frova et al., 1965, pp. 199-202, figs. 249-252; Camporini, 1979, pp. 56-57, no. 44, lám. 29. Falta la cabeza; altura conservada (con plinto): 97 cm. – Réplica, anteriormente en Vienne: Espérandieu, 1911, pp. 402-403, no. 2606; Frova et al., 1965, p. 199, fig. 248; Lavagne, 2003, pp. 33-34, no. 070, láms. 80-81 (vaciado).

⁷⁹ Inv. 66: Paribeni, 1953, p. 58, no. 100; E. Paribeni, en: Giuliano, 1979, pp. 42-44, no. 39. Altura conservada: 49,5 cm (!).

⁸⁰ Forti, 1959, pp. 63-72, lám. 1-3; Trillmich, 1973, p. 256, nota 37; Wojcik, 1986, pp. 111-114, lám. 61, con bibliografía.

⁸¹ Kaschnitz-Weinberg, 1937, pp. 33-35, nos. 51-52, lám. 16; Sestieri, 1953, pp. 26-27, nos. 5-6, lám. 10, 2-3; Tölle-Kastenbein 1986, p. 51, nos. 54 a-b, láms. 49-50.

⁸² Inv. 114787: Paribeni, 1953, p. 51, no. 85; D. Candilio, en: Giuliano, 1979, pp. 39-40, no. 36; Tölle-Kastenbein 1986, p. 51, no. 54 c, lám. 51.

⁸³ Cerulli Irelli, 1974, pp. 107-108, no. 1, fig. 74. - Falta la cabeza que era fijada con un vástago (!). Altura conservada de la figura (sin el plinto): 43 cm. Con esto, es la más pequeña de todas las *peplophoroi* tratadas aquí.

⁸⁴ La figura central del relieve “de Sócrates” de las tres Gracias, Roma, Vaticano, Museo Chiaramonti: Amelung, 1903, pp. 546-548, no. 360, lám. 58; Schwarzenberg, 1966, p. 16, con nota 27, lám. 4; Sismondo Ridgway, 1970, pp. 114-115, fig. 153; Andreae, 1995, vol. 2, lám. 428; Fuchs, 1959, pp. 59-63, lám. 12, a-b.

⁸⁵ Aurigemma, 1954, p. 141, no. 372, lám. 95 (Villa della Farnesina).

⁸⁶ G. Bendinelli, MonAnt 31, 1926, p. 764, lám. 372; Keuls, 1974, lám. 30. – Cf. también las *peplophoroi* en una bóveda estucada de la Villa della Farnesina: Simon, 1986, pp. 132-133, figs. 174 y 176.

⁸⁷ Cf. Schmidt-Colinet, 1977, pp. 134-141; Schneider, 1986, p. 27; p. 109 ss.

⁸⁸ Aquí tratamos exclusivamente de este aspecto, el de la interpretación vitrubiana de la figura de soporte femenina, no él de su génesis formal. Cf. el importante artículo de Hugh Plommer, quien llega a la justa conclusión que “We should probably forget the Erechtheum, when we study Caryatids of the Vitruvian kind” (Plommer, 1979, p. 102).

⁸⁹ Al leer estas palabras, es muy difícil no acordarse de la figurita, de bronce, de una *peplophoros* en Berlín, de alrededor de 470/460 a. C., que con su cabeza bajada y sus manos atadas sobre el lomo, parece casi una ilustración del texto: Tölle-Kastenbein, 1980, p. 161, no. 27 a, láms. 110-111. Posiblemente, la anécdota contada por Vitrubio de una manera algo anacrónica (vid. infra) tiene un fondo más antiguo.

⁹⁰ Véase Drerup, 1976.

augustea, las así llamadas cariátides eran consideradas imágenes de castigadas⁹¹, tal como se expresa también en el conocido relieve clasicista de Pozzuoli en Nápoles⁹², el cual muestra a una mujer apenada, al parecer cautiva, sentada en el suelo y flanqueada por dos cariátides, es decir, figuras femeninas vestidas de *peplos* y utilizadas como elementos de soporte.

La correspondiente interpretación de las cariátides en el ático del forum Augustum, defendida por Paul Zanker⁹³, ha sido contestada por varios autores⁹⁴, pero donde hay fuentes contemporáneas que hablan tan claramente, poco convencen interpretaciones eruditas modernas, divergentes de la visión antigua. El mismo Zanker ha aducido una prueba convincente de su interpretación, y es la realización de la misma idea y del mismo concepto arquitectónico, casi en concepto de copia, en el foro de Trajano⁹⁵: allí se han empleado muy concretamente los Dacios sometidos por Trajano como figuras de soporte en la zona del ático⁹⁶.

LA ICONOGRAFÍA DE LAS DANAIDES

Como hemos visto, la estatuilla de Cartagena y la gran mayoría de sus réplicas servían como figuras de soporte.

Pensando en la interpretación vitrubiana de semejantes elementos de decoración arquitectónica llamados "*caryatides*" como imágenes de mujeres castigadas, y a la vista de que nuestras estatuillas en el hombro llevan un gran recipiente, aparentemente pesado, nos acordamos forzosamente del mito y de la iconografía de las Danaides⁹⁷.

Las cincuenta hijas de Dánaos estaban prometidas – a la fuerza – con los cincuenta hijos del hermano de este, Aígyptos. Para escapar del matrimonio forzado, las muchachas – con la excepción de una de ellas, Hyperm(n)estra⁹⁸ – por orden del padre matan a sus novios en la misma noche de boda. Como castigo por este asesinato, las muchachas en el tártaro son condenadas a echar continuamente agua en un tonel o una tinaja sin fondo.

En el arte figurativo antiguo, las Danaides prácticamente nunca son representadas durante el acto de la matanza de sus primos/maridos⁹⁹, sino, generalmente, transportando agua en el Hades¹⁰⁰. Son parte integral del catálogo de famosos penitentes de la mitología griega¹⁰¹, también en la poesía augustea: "Allí (sc. en el Hades) están también las hijas de Dánaos – debido a que ultrajaron a la diosa Venus – llevando agua del río Lete a un tonel sin fondo"¹⁰².

⁹¹ A continuación de su explicación de la palabra "cariátides", Vitrubio da un segundo ejemplo del mismo concepto (I, 5): son las figuras de Persas, también muy frecuentes como figuras de soporte en la arquitectura. Se remontan, según los criterios de entonces, al denominado "pórtico pérsico" en Esparta (cf. Pausanias, III, 11, 3), que se construyó después de la victoria de Platea y donde unas figuras de prisioneros persas – como símbolo de su "*superbia meritis contumeliis punita*" – sostenían el techado.

⁹² Museo Archeologico Nazionale, Inv. 6715: Bienkowski, 1900, pp. 28-30, no. 3, fig. 4; Spinazzola, 1928, lám. 33; Picard, 1955, p. 279, lám. 24,3; Schmidt-Colinet, 1977, p. 236, W 54; Plommer, 1979, p. 99, lám. 5, b. – Un fragmento de sarcófago, sólo conocido por un dibujo en el Codex Coburgensis, muestra una combinación parecida entre cariátide y mujeres penitentes, en esta caso las mismas Danaides (véase infra): *LIMC* II, p. 341, no. 38 = ASR II, lám. 52.

⁹³ Zanker, 1968, pp. 12-13.

⁹⁴ Demasiado académica me parece la interpretación de las *korai* del Foro de Augusto como *exempla pietatis*: Scholl, 1998, pp. 56-60.

⁹⁵ Zanker, 1968, p. 13. – Cf., últimamente: L. Ungaro, "I Daci dal foro di Traiano", en: De Nuccio – Ungaro (edd.), 2002, pp. 128-133.

⁹⁶ Nada sabemos sobre el aspecto y el mensaje ideológico de las célebres "cariátides" del escultor Diógenes de Atenas en el Pantheon de Agripa, inaugurado en el año 25 a. C.: Plinio, *nat. hist.*, 36,4,38 (*in columnis templi eius Caryatides probantur intra pauca operum*). Al parecer, allí también estas figuras decoraban una zona de ático, y me parece muy probable que el concepto ideológico estuviera en la línea de Vitrubio.

⁹⁷ Roscher, *ML I* (Leipzig 1884-86), pp. 949-952; *LIMC* III, 1 (Zurich – Munich 1986), s. v. Danaides (E. Keuls), pp. 337-341. – Cf. el capítulo "The fate of the Danaids in Aeschylus' trilogy", en: Keuls 1974, pp. 61-81; sobre la versión, fundamental, del mito que da Esquilo: Sicherl, 1986, pp. 81-110.

⁹⁸ Horacio, *carmin.*, 3, 11, 33-52; Ovidio, *Heroides*, 14 (cf. Sicherl, 1986, p. 106, nota 114).

⁹⁹ *LIMC* III, 1, p. 338, no. 5 y p. 340, no. 32 son de interpretación dudosa; p. 338, no. 6 es el caso del pórtico de *Apollo Palatinus* que aquí interpretamos de otra manera. – Sin embargo, podríamos citar la muy sucinta descripción del acto de la matanza, representado en el balteus de la espada de Pallas, es decir, en una obra de orfebrería: Virgilio, *Aen.*, X, 496-499 (sobre el simbolismo de este pasaje véase Balensiefen, 1998, pp. 31-32).

¹⁰⁰ *LIMC* III, 1, pp. 338-340, nos. 7-31; nos. 33-38; Keuls, 1974, pp. 43-59. En el arte griego las muchachas suelen utilizar *hydriai* para el transporte del agua; en los monumentos romanos generalmente llevan ánforas, a veces cráteras (sarcófago de Velletri: Andraea, 1963, lám. 28, 2; *LIMC* III, 1, p. 339, no. 27) u otros recipientes de distintas formas: véase el relieve vaticano (*LIMC* III, 1, p. 339, no. 25): Roscher, *ML I*, p. 951 (dibujo de Visconti).

¹⁰¹ Danaides con Títyos y Sísyphos: Sección 9 del "friso de la Odisea" del Esquilino (tardorrepúblicano): P. H. von Blanckenhagen, *RM* 70, 1963, pp. 108-109, lám. 51,1; *LIMC* III, 1, p. 339, no. 24. – Danaides con Sísyphos y Tántalos: Sarcófago de Velletri (mediados del siglo II d. C.), friso bajo del lado trasero: Andraea, 1963, láms. 27-28.

¹⁰² Tibulo, *I*, 3, 79-80: "*et Danai proles, Veneris quod numina laesit, in cava Lethaeas dolia portat aquas*". Los demás penitentes en esta

EL PÓRTICO DEL APOLLO PALATINUS CON LAS DANAI-DES

Ahora bien, en la Roma de Augusto había un monumento donde, según las fuentes escritas, estaba representado, de alguna manera, un episodio de este mito: se trata de una famosa *porticus*, inaugurada en el año 25 a. C., situada en el área del templo de *Apollo Palatinus*, inaugurado tres años antes¹⁰³. Volviendo sobre una hipótesis algo imaginativa de Lucia Guerrini nos ponemos la pregunta: ¿Acaso son copias de aquellas célebres Danaides nuestras estatuillas del tipo Siracusa - Nemi - Cartagena¹⁰⁴?

No vamos a entrar, en este lugar, en una discusión sobre anteriores intentos de identificar las figuras de aquellas Danaides¹⁰⁵ ni en los problemas de localización, tamaño y forma de aquella *porticus*¹⁰⁶. Sólo poner algunas

preguntas sobre ciertos puntos clave del debate, con el fin de despejar el campo para luego plantear y defender nuestra propia propuesta.

Primero: ¿Qué tienen que ver las así llamadas “danzatrici” de Ercolano¹⁰⁷ con la iconografía de las Danaides penitentes¹⁰⁸, ya que carecen totalmente de cualquier atributo¹⁰⁹? Segundo: ¿Qué tienen que ver las tres famosas hermas en “nero antico”¹¹⁰, procedentes del área del *Apollo Palatinus*, con las “danzatrici” de Ercolano? Y tercero: ¿Qué tienen que ver aquellas hermas del Palatino con la iconografía de las Danaides penitentes, ya que evidentemente la mano del brazo levantado no soportaba ningún objeto¹¹¹, y menos algún vaso de supuesta sección cilíndrica¹¹²?

Nuestra propuesta de reconocer en las estatuillas-cariátides del tipo Siracusa – Nemi unas copias exactas de

visión del tártaro son: Ixion, Títyos, Tántalos (vv. 73-78). - El primer libro de las elegías de Tibulo se publicó en el año 26 a. C., es decir, un año antes de la inauguración del pórtico de las Danaides. – Cf. Horacio, *carmin.*, III, 11, 21-32. – No he podido consultar V. M. Strocka, “Vergil und die Danaiden”, en: S. Freund – M. Vielberg (edd.), *Vergil und das antike Epos*, Festschrift Hans Jürgen Tschiedel (Stuttgart 2008), pp. 41-66.

¹⁰³ *Res gestae divi Augusti*, 19: ... “templumque Apollinis in Palatio cum porticibus ... feci”. Sobre el templo, véase LTUR I (1993), pp. 54-57; últimamente: Zink, 2008; Zink – Piening, 2009.

¹⁰⁴ Lucia Guerrini, casi de paso, había llegado muy cerca a nuestra propuesta: “figure decorative...immaginate per ornare qualche edificio, un portico...: si pensi ad esempio alla decorazione del ‘Portico delle Danaidi’”: Guerrini, 1986, p. 61. Es bastante sorprendente y contradictoria esta alusión, ya que Guerrini ni acepta el carácter de “cariátides” de prácticamente todas las réplicas del tipo Siracusa - Nemi, ni había entrado en el tema de la iconografía de las Danaides. Sin embargo, el camino hacia nuestra propuesta estaba indicado.

¹⁰⁵ Bibliografía reciente (selección): Tomei, 1990; Balensiefen, 1995; Tomei, 2000; Tomei, 2006.

¹⁰⁶ Véase Balensiefen, 1995; Pensabene, 1997, pp. 153-154; pp. 168-169, nos. 8. 14. 15. 18, con lám. 27 (fragmentos arquitectónicos de giallo antico); pp. 189-192, con fig. 27; Tomei, 2000; P. Pensabene, en: De Nuccio – Ungaro, 2002, pp. 437-439; Tomei, 2002; Tomei, 2006, p. 383; Iacopi – Tedone, 2006 (su propuesta me parece la mejor documentada arqueológicamente; cf. también la planta reconstruida, en: Iacopi, 2008, p. 13); Quenemoen, 2006. Todavía interesante: Richmond, 1914, con láms. 35-37.

¹⁰⁷ Forti, 1959 a; Sismondo Ridgway, 1970, p. 134, figs. 170-171; Pandermalis, 1971, pp. 181-182; pp. 203-204, nos. 32-37; Sgobbo, 1971, pp. 51-74, lám. 1-17; Trillmich, 1973, pp. 256-264; Wojcik, 1986, pp. 203-217, H 1 – H 5, láms. 101-105; Saletti, 1987; de Caro, 1994, p. 294. - Las cinco mayores de estas estatuas ilustradas juntas: Balensiefen, 1990, lám. 51.

¹⁰⁸ Esta antigua propuesta de Franz Studniczka (1895), elaborada por Andreas Rumpf, 1950, ha causado mucha confusión y calamidad.

¹⁰⁹ Cf. E. Keuls, en: *LIMC* III, 1 (Munich, 1986), p. 340, no. 39: “no hydriae were found nor can all easily be restored with hydriae”. Esta objeción, tan justificada como decisiva y ya expuesta, en su día (1901), por Otto Benndorf, ha sido caracterizada como “ingenua” (“einfältig”) por Rumpf, 1950, p. 38. - Últimamente: Pettenò, 2004.

¹¹⁰ Publicadas primeramente, en un malogrado artículo, por D. Candilio, 1989. La autora las fecha en época julio-claudia y llega a atribuir la famosa porticus de las Danaides al templo de *Apollo Sosianus* (Candilio, 1989, p. 88). – La publicación determinante de las tres hermas es la de Tomei, 1990.

¹¹¹ Lamentablemente, las informaciones sobre el estado de conservación, restauración y reintegración moderna de las hermas negras del Palatino son algo confusas: cf. Tomei, 1990, pp. 37-38 (cartas de Pietro Rosa del 1869: no resulta de que piezas está hablando); *ibid.*, p. 35, nota 3, no. 9 (catálogo manuscrito de 1881, a propósito de inv. no. 1048: restaurado “il braccio destro per intero”); Candilio, 1989, p. 88, inv. no. 1048: “broken and repaired... the arms...”. Cf. Landwehr, 2000, p. 102, con notas 61-62. – De toda manera, es evidente que la mano (conservada, parcialmente, sólo en el caso de la herma inv. no. 1048 que levanta el brazo derecho) como mucho llegaba a tocar el borde de la diadema: cf. Balensiefen 1990, lám. 48 y lám. 50, 3 (la mejor fotografía de este detalle es la publicada - desgraciadamente de lados invertidos - por Tomei 2006, p. 380, fig. 1). Tal vez, ni siquiera llegaba a esto: cf. Balensiefen 1990, p. 191, donde dice – correctamente - que “die Hand neben dem Kopf etwa in der Höhe des Scheitels schwebte” (cf. también Landwehr, 2000, p. 108, nota 63). Entonces, ¿cómo podía esa mano soportar un recipiente colocado sobre la cabeza (así Balensiefen, 1990, p. 192: “Sie hielten alle das Gefäß fest, das sie auf dem Kopf trugen”) ? Para abreviar el discurso, compárese la mejor conservada de las dos conocidas figuritas en rosso antico de “*hydrófora*” del Museo Barracco: M. Nota, en: De Nuccio – L. Ungaro (edd.), 2002, pp. 354-355, no. 59.

¹¹² La cavidad sobre la cabeza es de forma rectangular: Balensiefen 1995, p. 192, con nota 21, lám. 53, 3 = Tomei 1990, p. 36, fig. 2 (herma inv. no. 1056); Tomei 1990, p. 41, con nota 24, donde hasta considera la posibilidad de que algunas de aquellas hermas llevaban “canestri” (cestas) sobre la cabeza. Justamente escéptica: Landwehr, 2000, p. 102, con nota 64, Beilage 41, d. – Sin duda, estas hermas estaban empujadas en alguna arquitectura como elementos de (fingido) soporte, pero no son Danaides.

la(s) figura(s) de las Danaides en el pórtico del *Apollo Palatinus*, se basa por un lado - al igual que propuestas anteriores - en las conocidas menciones poéticas de aquel pórtico, por el otro lado en las características iconográficas y técnicas de nuestro tipo estatuario.

"Descripciones" literarias del pórtico de *Apollo Palatinus*

Propertio, II, 31, 1-4:

Quaeris, cur veniam tibi tardior? Aurea Phoebi / porticus a magno Caesare aperta fuit. / Tanta erat in speciem Poenis digesta columnis, / inter quas Danae femina turba senis.

Bien entendido, son palabras de un poeta, no de un arquitecto. Según esta "descripción" aquella espléndida *porticus* de *Phoebus* (*Apollo*) estaba *digesta* (subdividida, estructurada, articulada) por un elevado número de columnas de mármol "púnico", entre las cuales se veía toda una *turba* (multitud) femenina, (las hijas) del viejo Dánaos.

Ovidio, *Tristia*, III, 1, 59-64:

Inde tenore pari gradibus sublimia celsis / ducor ad intonsi candida templa dei, / signa peregrinis ubi sunt alterna columnis, / Belides et stricto barbarus ense pater.

Ovidio, sin mencionar, en este texto, alguna *porticus*, se refiere claramente al mismo edificio que Propertio: allí se veían columnas de material extranjero (*peregrinis*) alternando con figuras (*signa*) de las nietas de Belos (= las Danaides) y otra de su bárbaro padre (= Dánaos), éste con la espada desenvainada.

En otro lugar¹¹³, Ovidio expresamente habla de una *porticus* que albergaba la multitud (*agmen*) de las hijas de Dánaos:

Hesterna vidi spatiantem luce puellam / illa, quae Danae porticus agmen habet.

¹¹³ *Amores*, II, 2, 3-4.

¹¹⁴ No vamos a entrar, en esta ocasión, en dos problemas más, muy discutidos, de la decoración del pórtico. El primero es el de los supuestos cincuenta hijos de Aígyptos, representados a caballo, no mencionados por los poetas augusteos pero sí en un comentario tardío sobre Persio, II, 56. Esta noticia que ha causado mucha confusión y producido las teorías más atrevidas, es altamente improbable, como bien demuestra Balensiefen 1995, pp. 196-197, con nota 56 (bibliografía). - Tampoco queremos entrar en el juego, inútil, de distribuir las figuras de 50 hijas, tal vez menos una (Hypermnestra), más una del padre Dánaos, separadas o por parejas, por los intercolumnios probablemente disponibles, con el fin de imaginarnos la posible extensión del pórtico.

Identificación de las Danaides por su iconografía

¿Cómo podían los poetas identificar aquella "*femina turba*" como las hijas de Dánaos?

La fácil respuesta a esta pregunta está basada, precisamente, en la iconografía y en los detalles técnicos del tipo estatuario de nuestra estatuilla de Cartagena y de sus réplicas: muchachas que llevan un recipiente bastante grande y evidentemente pesado sobre el hombro, tal y como son representadas y descritas las Danaides haciendo penitencia en el tártaro. He aquí dos pasajes más de Propertio:

Propertio, II, 1, 67-68:

Dolia virgineis idem ille repleverit urnis, / ne tenera assidua colla graventur aqua.

Propertio, IV, 11, 27-28:

.....[*Si fallo,*] *poena sororum / infelix umeros urgeat urna meos.*

En ambas ocasiones, el poeta insiste en el enorme peso del dichoso vaso (*infelix urna*) que gravita sobre la débil cerviz (*tenera colla*) o el hombro (*umeros*) de las pobres muchachas. En nuestro repaso por las réplicas de la estatuilla de Cartagena, varias veces hemos insistido en las ligeras asimetrías de las figuras, causadas por el esfuerzo de soportar un gran peso en uno de los hombros (cf. figs. 13-14).

El episodio del mito representado en el pórtico de las Danaides

Mucho se ha pensado y escrito sobre el momento del mito representado por aquel "grupo escultórico", descrito por los poetas y colocado, de alguna manera, en el pórtico del templo de *Apollo Palatinus*. No podemos entrar, en esta ocasión, en una discusión de todas aquellas propuestas y opiniones. Sólo decir que uno de los problemas principales¹¹⁴ de la interpretación de los tex-

tos radica en la evidente presencia de una imagen del viejo padre Dánaos, atestiguada por Ovidio (vid. supra), hasta en una segunda ocasión:

Ovidio, *ars amatoria*, I, 71-74:

Nec tibi vitetur quae, priscis sparsa tabellis, / porticus auctoris Livia nomen habet, / quaque parare necem miseris patruelibus ausae / Belides et stricto stat ferus ense pater.

Es cierto, que el armado Dánaos, siempre caracterizado como feroz o bárbaro, pertenece al episodio de las "bodas de sangre" y de la horrenda matanza de los novios, cometida por sus hijas. Sin embargo, según nuestra opinión, la presencia de Dánaos no constituye un elemento narrativo¹¹⁵ sino que da la clave etiológica, es decir: la imagen del padre armado ofrece la explicación del porqué de la condena de sus hijas, quienes en este pórtico estaban representadas ya como penitentes en el tártaro, como hemos intentado demostrar y como resulta, también, de las palabras de Ovidio, apenas citadas, donde las Bélides son caracterizadas como "*ausae parare necem miseris patruelibus*". Nosotros entendemos estas palabras de esta manera: (allí se ven) "las muchachas (Bélides) que habían sido capaces de prepararles la muerte a sus desdichados primos". El participio de pretérito perfecto (*ausae*) indica que el crimen ya había sido consumado¹¹⁶, con lo cual, una vez más, resulta, que las muchachas estaban representadas haciendo penitencia.

Colocación de las Danaides/cariátides

Propercio y Ovidio, en sus "descripciones" del pórtico de *Apollo Palatinus*, citadas anteriormente, hablan de cierto ritmo en la distribución de columnas y Danaides: "*inter*" las columnas las coloca Propercio; más precisa aún es la expresión de Ovidio: "*signa alterna columnis*". ¿De qué manera debemos imaginarnos esta secuencia columna – figura – columna?

Nuestra respuesta a esta pregunta es, en primer lugar, que las figuras (*signa*, dice Ovidio) de aquellas Danaides ni eran estatuas de bulto redondo, ni estaban colocadas – como se ha dicho – en los intercolumnios, por lo tanto "alternantes" con las columnas. Más bien creemos que eran elementos arquitectónicos, y precisamente "cariátides" en el sentido vitrubiano (y moderno). Recordar, una vez más, que nuestras estatuillas casi todas han sido utilizadas como figuras de soporte. Además, ya que carecen de una parte posterior labrada, suponemos que en el original no había nada para copiar en aquella zona, es decir que el original ha sido una figura de altísimo relieve, eso sí, pero adosada, empotrada en un conjunto arquitectónico¹¹⁷. En tercer lugar, a la hora de imaginarse su colocación, hay que tener presente el reducido tamaño de nuestras estatuillas frente a la supuesta altura de las columnas de un pórtico bastante monumental, donde la chica de Ovidio, junto a muchas otras, iba a pasearse¹¹⁸.

Sin recurrir a modelos o paralelos 'exóticos'¹¹⁹, entre las distintas posibilidades de una colocación de nuestras

¹¹⁵ No creemos que en aquel pórtico estaba contado todo el mito de las Danaides y especialmente la matanza de los novios, como se lo imaginan muchos investigadores, cuyas interpretaciones no vamos a discutir aquí; cf., entre otros: Sauron, 1981, pp. 286-294; Meyer, 1983, pp. 93-98; Schneider, 1986, pp. 79-80; Lefèvre, 1989; Balensiefen 1998, p. 28; R. M. Schneider, en: De Nuccio – Ungaro, 2002, p. 92. – La más imaginativa visión, casi de película a color, es la de Gregarek, 1999, pp. 120-122.

¹¹⁶ Exactamente lo contrario opinan sobre estas palabras Meyer, 1983, pp. 96-97, y Quenemoen, 2006, p. 243, nota 66, erróneamente, según creemos.

¹¹⁷ Un ejemplo precoz de figuras femeninas de soporte, cariátides con peplos, en el esquema "Atlante", casi de bulto redondo, empotradas en un conjunto arquitectónico, ofrece el teatro de Monte Iato en Sicilia (ca. 300 a. C.): Bloesch – Isler, 1976, pp. 15-20 y pp. 30-35, lams. 1-5 y lám. 12-17; Schmidt-Colinet, 1977, p. 31; pp. 227-228, W 30. – Monumentos 'arquitectónicos', a escala muy reducida, son también unos relieves funerarios (siglo II-I a. C.), procedentes de Estambul, enmarcados por figuras de soporte femeninas en altísimo relieve: Firatli 1964, p. 106, no. 167, lám. 42; pp. 54-55, no. 33, lám. 8. – Cariátides, en relieve, y medias columnas de la misma altura combinadas en las paredes de una tumba helenística en Sveštari (Tracia, hoy Bulgaria): P. Zazoff – L. Schneider, AW 17, cuad. 4, 1986, p. 10, fig. 9.

¹¹⁸ Ovidio, *ars amatoria*, I, 71-74. – Iacopi – Tedone, 2006, pp. 358-359 se imaginan una altura de las columnas de aproximadamente cinco metros. – Aquí no podemos entrar en la discusión sobre la existencia de un segundo piso (Balensiefen; Tomei; Quenemoen; esta última llega a reconstruir una altura de las columnas del piso inferior de unos seis metros y de las del piso segundo de algo más de cinco metros: Quenemoen, 2006, p. 240 s., fig. 9, table 2; p. 245, table 3).

¹¹⁹ Combinación de dos columnas y tres figuras de Atlantes sobre pedestales en la fachada de una arquitectura (¿templo, palacio?) de dos pisos, representada en unas monedas del rey Juba I de Mauretania: Müller, 1862, p. 57; Mazard, 1955, p. 51, no. 91; Schmidt-Colinet, 1977, p. 50; p. 247, M 21; LIMC III, 1 (1986), p. 12, no. 64; *ibid.*, III, 2, p. 13, Atlas no. 64; Th. Stephanidou-Tiveriou, en: Pelagia – Coulson, 1998, p. 231, fig. 9. – Posible cambio de pilastras y estatuas-pilastras en el santuario de Isis ("Rote Halle") en Pérgamo: Deubner, 1995, fig. 1; cf. Radt, 1999, pp. 206-208. – Iacopi – Tedone, 2006, p. 362, efectivamente, se imaginan que "... la figura della Danaide...in qualità di cariati-

cariátides “*inter columnas*”, nos inclinamos hacia la más sencilla: su incorporación en las paredes de fondo del, supuestamente articuladas por medias columnas, a la manera - salvando todas las distancias - del más antiguo ejemplo de una tal distribución de figuras de soporte dentro de una columnata, que es la fachada exterior del Olympieion de Akragas¹²⁰.

Ludwig Curtius¹²¹ ha esbozado, breve y brillantemente, la línea que conduce desde aquel primer ejemplo arquitectónico de la división horizontal de una pared¹²² articulada, verticalmente, por medias columnas adosadas hasta la respectiva distribución espacial en la arquitectura imaginaria de las decoraciones parietales del segundo estilo pompeyano¹²³. Hasta hay un ejemplo en la casa de Augusto en el Palatino¹²⁴.

Dado el reducido tamaño de nuestras estatuillas nos imaginamos el original o, mejor dicho, la serie de los originales de nuestro tipo Siracusa – Nemi, las Danaides – cariátides del pórtico de Apolo en el Palatino, colocadas entre *semicolumna* y *semicolumna*¹²⁵, a una altura bastante elevada respecto al suelo, a más que media altura de la columnata, llegando sus cabezas y los recipientes sobre sus hombros al nivel del *epistylum*, tal vez por medio de algún elemento arquitectónico añadido.

En relación con esta hipótesis tiene especial importancia la réplica procedente de Pozzuoli, reencontrada en Londres (figs. 13-16), la cual ha conservado el recipiente en el hombro y, por tanto, conduce primeramente a esta interpretación, y segundo, porque la cabeza, conserva

da sólo en este caso, revela el carácter no griego, sino ecléctico de la obra.

El material de la réplica en Cartagena

Pero también nuestra réplica en Cartagena (fig. 22) tiene una especial importancia en este contexto: es la - hasta ahora - única hecha de *marmor numidicum*. Bien es verdad que en el género de estas estatuillas pequeñas, empleadas como elementos de soporte en obras de arquitectura minúscula, como muebles de lujo, el “giallo antico” no es un material excepcional. Pero nos acordamos de que Propertio, en su descripción de la *porticus* en el Palatino, habla de “*columnis poenis*”, es decir, columnas hechas de *marmor numidicum*. Ahora bien, parece probable que las figuras de las Danaides, según nuestra propuesta empotradas como elementos arquitectónicos en la pared de fondo de aquel pórtico y flanqueadas por *semicolumnas*, eran del mismo material ‘púnico’ que las columnas. Tal vez, la selección de este material era debida o aludía al hecho de que las Danaides, ya en la tragedia de Esquilo dedicada al tema de las hijas de Dánaos, son descritas como de aspecto exótico y vestidas de una manera tan colorida como bárbara¹²⁶.

Por eso, nos parece posible, que la elección del material exquisito y precioso para nuestra estatuilla de Cartagena pertenezca también a la copia del modelo original: aquí no solamente se quería repetir, en tamaño reducido, el tipo estatuario de aquellas Danaides/cariátides del pórtico

de...avrebbe collaborato colle colonne ...“alternandosi” a queste nel sostegno delle trabeazioni del portico”. No resulta fácil imaginarse una arquitectura de tal raigambre orientalizante en el Palatino de Augusto.

¹²⁰ Büsing, 1970, pp. 16-17; pp. 69-70, fig. 24; Schaller, 1973, pp. 149-151; Schmidt-Colinet, 1977, p. 47; p. 242, M 1; LIMC III, 1 (1986), p. 11, no. 53; Broucke, 1997; Vonderstein, 2000, p. 47, fig. 2; Gruben, 2001, pp. 328-332, figs. 251-252.

¹²¹ Curtius, 1929, p. 58, con figs. 37-39; pp. 76-80, con figs. 52-55.

¹²² Un curioso sucesor, en cuanto a la colocación de Atlantes en un segundo ‘piso’ de la pared, es el *tepidarium* (*apodyterium*) de las Termas del Foro en Pompeya: Mazois, 1829, lám. 50; Kurz, 1906, p. 111, fig. 76; Spinazzola, 1928, lám. 165; Schmidt-Colinet, 1977, p. 246, M 18.

¹²³ Algunos ejemplos: Casa delle Nozze d’Argento (V 2, 1): Ehrhardt, 2004, figs. 503 y 507; figs. 554-555; figs. 556-558; de Franciscis – Schefold, 1990, lám. a color 44. – Casa del Labirinto (VI 11, 8-10): Strocka, 1991, fig. 118 y fig. 329. Parecidas, con hermas en lugar de columnas o pilastras, son algunas paredes de la Casa del Criptoportico (I 6, 2-4): de Franciscis – Schefold, 1990, lám. a color 1; Landwehr 2000, p. 102, Beilage 40, a; Mielsch, 2001, p. 49, figs. 45-46. - Cf., generalmente: Tybout, 1989; Schmidt-Colinet – Plattner, 2004, pp. 101-103, figs. 156-159.

¹²⁴ Mielsch, 2001, p. 56, fig. 55.

¹²⁵ Tal propuesta facilitaría también la colocación de aquel “*signum*” que según Ovidio (*tristia*, III, 1, 61/62; *ars amatoria*, I, 71-74; vid. supra) representaba al mismo Dánaos con su espada desenvainada (*stricto barbarus ense pater*). Su figura podría ser colocada – según nuestra propuesta – en el primero o el último intercolumnio de la pared, es decir al cabo o al final del “*agmen*”, o bien en el centro de la “*femina turba*”, si es que estaba conectada, de una manera tan directa, con las figuras de las Danaides.

¹²⁶ Esquilo, “*Hiketides*”, v. 234-237; v. 246; v. 277-290. - Sobre la relación de mármoles colorados y ‘realismo’ en la escultura romana y especialmente en la representación de ciertos pueblos orientales véase: Schneider, 1986, esp. pp. 152-156 (sobre *marmor phrygium* y *numidicum*).



Figura 22. Cartagena, Museo Arqueológico Municipal. Peplophoros (cf. figs. 1-5) de marmor numidicum. – Foto: Autor.

co de *Apollo Palatinus*, sino también reproducir su color original.

Si es cierta nuestra explicación del tipo estatuario al que pertenece la pequeña *peplophoros* cartagenera, hay que entenderla como reflejo de uno de los complejos arquitectónicos más emblemáticos de la primera fase del establecimiento del principado de Augusto.

Un problema añadido sin resolver: el empleo real de las estatuillas del tipo Siracusa - Nemi.

Reconocemos que queda abierta la pregunta sobre el empleo y el uso real de cada una de nuestras estatuillas. En general, son figuras de soporte, eso sí, pero son esculturas de bulto redondo. Es decir que ellas, como supuestas réplicas de un alto relieve arquitectónico, al contrario del original copiado no estaban empotradas o apoyadas en un elemento de fondo. Por lo tanto, no pueden ser simples *monopodia* o *trapezophoroi* en el sentido del grupo de esculturas decorativas tratadas por Theodosia Stephanidou-Tiveriou, ya que carecen de la pilastra de apoyo como verdadero elemento portador del peso sobrepuesto (tablero, pila, tina, bandeja o similares)¹²⁷. Tal vez, el bajo y poco elaborado plinto de la mayor parte de ellas apunta hacia su empleo en un conjunto arquitectónico de tamaño relativamente reducido¹²⁸ que podría ser, por ejemplo, un ninfeo o una fuente. Queda en vigor el apelo de Brigitte Freyer-Schauenburg, lanzado en la publicación de una pequeña figura de soporte, tal vez Vulcano, de montaje poco claro: buscar paralelos y tener los ojos abiertos, paseando por los almacenes de nuestros museos¹²⁹. Si estos están tan a disposición del investigador como lo estuvo para mi, hace mucho tiempo ya – y lo sigue estando –, el Museo Arqueológico Municipal de Cartagena, en aquel entonces dirigido por el querido maestro D. Pedro San Martín Moro, un día se encontrará la solución de este problema también.

¹²⁷ Stephanidou-Tiveriou, 1993. - Habrá que modificar, en este sentido, el juicio de M. Mayer, 2000, p. 1248, quien dice que en el caso de la estatuilla de Cartagena, "seguramente, más que de una cariátide...", se trata de una simple decoración de trapezóforo".

¹²⁸ En el Musée d'Art et d'Histoire de Ginebra hay dos pequeñas *peplophoroi*, cariátides (esquema Atlante) de piedra caliza, procedentes de Tarento (altura, con el plinto: 47 cm): Klumbach, 1973, p. 30, no. 158; p. 66-67, lám. 25; Schmidt, 1982, p. 118. Su parte trasera es plana, pero no estaban empotradas. – En el teatro de Arles había figuras femeninas con la parte trasera casi plana pero trabajada: Fuchs 1987, p. 130, lám. 61,1-4 ("ehemals dicht vor einer Wand aufgestellt in einem geschlossenen Architekturzusammenhang eingebunden").

¹²⁹ Freyer-Schauenburg, 1977, pp. 196-197.

BIBLIOGRAFÍA

ÁLVAREZ PÉREZ, A. *et al.* (edd.), 2009: *Marbles and Stones of Hispania, (Asmosia IX International Conference)*, Tarragona.

AMELUNG, W., 1903: *Die Sculpturen des Vaticanischen Museums*, vol. I, Berlín.

AMELUNG, W., 1925: "Studien zur Kunstgeschichte Unteritaliens und Siziliens", *RM*, 40, pp. 181-212.

ANDREAE, B., 1963: *Studien zur römischen Grabkunst (9. ErgHRM)*, Heidelberg.

ANDREAE, B. (ed.), 1995: *Bildkatalog der Skulpturen des Vatikanischen Museums*, vol. I, Museo Chiaramonti, Berlín – Nueva York.

ARIAS, P. E. – HIRMER, M., 1960: *Tausend Jahre griechische Vasenkunst*, Munich.

AURIGEMMA, S., 1954: *Le terme di Diocleziano e il Museo Nazionale Romano*, Roma.

AYERBE, R. – BARRIENTOS, T. – PALMA, F. (edd.), 2009: *El foro de Augusta Emerita. Génesis y evolución de sus recintos monumentales (Anejos de AespA, vol. 53)*, Mérida.

BALENSIEFEN, L., 1995: "Überlegungen zu Aufbau und Lage der Danaidenhalle auf dem Palatin", *RM*, 102, pp. 189-209.

BALENSIEFEN, L., 1998: "The greek-egyptian progeny of Io: Augustus' mythological propaganda", en: N. Bonacasa *et al.*, (edd.), *L'Egitto in Italia dall' antichità al medioevo, Atti del III Congresso Internazionale Italo-Egiziano, Roma, CNR – Pompei, 13-19 Novembre 1995 (Monografie Scientifiche del CNR)*, Roma, pp. 23-32.

BALIL, A., 1988: "Esculturas romanas de la Península Ibérica, IX", *BVallad*, 54, pp. 223-253.

BARRERA, J. L. de la, 2000: *La decoración arquitectónica de Augusta Emerita (Bibliotheca Archeologica, 25)*, Roma.

BEAZLEY, J. D., 1942: *Attic Red-Figure Vase-Painters*, Oxford.

BELTRÁN, A., 1952: "El plano arqueológico de Cartagena", *AespA*, 25, pp. 47-82.

BELTRÁN, J., 1993: "Hermeraclae hispanos", en: *Estudios dedicados a Alberto Balil in memoriam*, Málaga, pp. 163-174.

BELTRÁN MARTÍNEZ, A., 1945: "El nuevo Museo Arqueológico Municipal de Cartagena", *Boletín Arqueológico del Sudeste Español*, 1, pp. 4-12.

BIEBER, M., 1977: *Ancient Copies*, Nueva York.

BIENKOWSKI, P., 1900: *De simulacris barbarum gentium apud Romanos. Corporis barbarorum prodromus*, Cracovia.

BLOESCH, H. – ISLER, H. P. (edd.), 1976: *Studia letina I: Die Stützfiguren des griechischen Theaters*, Zurich.

BOL, P. (ed.), 2004: *Die Geschichte der antiken Bildhauerkunst*, vol. II, Maguncia.

BORGHINI, G. (ed.), 1989: *Marmi antichi. Materiali della cultura artistica*, Roma.

BROUCKE, P. B. F. J., 1997: *The Temple of Olympian Zeus at Agrigento*, Ann Arbor.

BUSCHOR, E., 1940: *Griechische Vasen*. Munich.

BUSCHOR, E. – HAMANN, R., 1924: *Die Skulpturen des Zeustempels zu Olympia*, Marburg.

BÜSING, H. H., 1970: *Die griechische Halbsäule*, Wiesbaden.

CAMPORINI, E., 1979: *Sculture a tutto tondo del Civico Museo Archeologico di Milano (CSIR Italia, Regio XI, Mediolanum – Comum, fasc. I)*, Milán.

CANDILIO, D., 1989: "Nero antico", en: M. L. Anderson – L. Nista (edd.), *Radiance in Stone. Sculptures in coloured marble from the Museo Nazionale Romano (Exposición Atlanta 1989-90)*, Roma, pp. 85-91.

- CARELLA, A. et al., 2008: *Marmora Pompeiana nel Museo Archeologico Nazionale di Napoli. Gli arredi scultorei delle case pompeiane (Studi della Soprintendenza Archeologica di Pompei, 26)*, Roma.
- CASAL MARTÍNEZ, F., 1930: *Historia de las calles de Cartagena*, Cartagena.
- CERULLI IRELLI, G., 1974: *La casa "del colonnato tuscanico" ad Ercolano (Accademia di Archeologia, Lettere e Belle Arti di Napoli, Memorie, VII)*, Nápoles.
- CLARAC, F. de, 1834: *Musée de sculpture antique et moderne, Planches*, vol. III (1832-34), Paris.
- CLARAC, F. de, 1850: *Musée de sculpture antique et moderne, Texte*, vol. III, Paris.
- CURTIUS, L., 1929: *Die Wandmalereien Pompejis*, Lipsia.
- DE CARO, S. (ed.), 1994: *Il Museo Archeologico Nazionale di Napoli*, Napoli.
- DE NUCCIO, M. – UNGARO, L. (edd.), 2002: *I marmi colorati della Roma imperiale (Exposición Roma, Mercati di Traiano, 2002/03)*, Roma.
- DEUBNER, O., 1995: "Lösung eines Stützenproblems in den Atlantenhöfen der Kizil Avlu in Pergamon", *IstMitt*, 45, pp. 175-177.
- DOSTERT, A., 2006: "Singularité de la matière et mauvais goût. Materialität im antiquarischen Werk des Comte de Caylus", en: DOSTERT, A. - LANG, F. (edd.), *Mittel und Wege. Zur Bedeutung von Material und Technik in der Archäologie*, Möhnesee, pp. 136-166.
- DRERUP, H., 1976: "Zur Bezeichnung 'Karyatide'", *Marburger Winckelmannsprogramm* (1975/76), pp. 11-14.
- EHRHARDT, W., 2004: *Casa delle Nozze d'Argento - V 2, 1 (Häuser in Pompeji, vol. 12)*, Munich.
- ESPÉRANDIEU, E., 1911: *Recueil général des bas-reliefs, statues et bustes de la Gaule romaine*, vol. III, Paris.
- FASZINATION DER ANTIKE, 1996: *The George Ortiz Collection (Exposición Berlin, Altes Museum)*, Berna.
- FIRATLI, N., 1964: *Les stèles funéraires de Byzance gréco-romaine (Bibliothèque Archéologique et Historique de l'Institut Français d'Archéologie d'Istanbul, vol. XV)*, Paris.
- FORTI, L., 1959: "L'orante di Ercolano", *RendAccNapoli*, n. s. 34, pp. 63-72.
- FORTI, L., 1959 a: *Le danzatrici di Ercolano*, Nápoles.
- FRANCISCIS, A. de – SCHEFOLD, K. et al., 1990: *La pittura di Pompei*, Tokyo.
- FREYER-SCHAUENBURG, B., 1977: "Vulcanus oder Kabeiros?", *Bonner Jahrbücher*, 177, pp. 185-197.
- FROVA, A. et al., 1965: *Scavi di Caesarea Maritima*.
- FUCHS, M., 1987: *Untersuchungen zur Ausstattung römischer Theater in Italien und den Westprovinzen des Imperium Romanum*, Maguncia.
- FUCHS, W., 1959: *Die Vorbilder der neuattischen Reliefs (20. ErghJdl)*, Berlin.
- GIULIANO, A. (ed.), 1979: *Museo Nazionale Romano. Le Sculture*, vol. I, 1, Roma.
- GNOLI, R., 1972: *Marmora Romana*, Roma.
- GREGAREK, H., 1999: "Untersuchungen zur kaiserzeitlichen Idealplastik aus Buntmarmor", *Kölner Jahrbücher*, 32, pp. 33-284.
- GREIFENHAGEN, A., 1963: *Beiträge zur antiken Reliefkeramik (21. ErghJdl)*, Berlin.
- GRUBEN, G., 2001: *Griechische Tempel und Heiligtümer (5.a edición)*, Munich.
- GRÜNHAGEN, W., 1978: "Farbiger Marmor aus Muni-gua", *MM*, 19, pp. 290-306.
- GUERRINI, L., 1986: "Peplophoroi. Il tipo Siracusa-Nemi", *Rivista dell'Istituto Nazionale d'Archeologia e Storia dell'Arte (serie 3)*, 8/9, 1985/86, pp. 37-61.

- HORN, H. G. - RÜGER, C. B., 1979: *Die Numider. Reiter und Könige nördlich der Sahara* (Exposición Bonn, 1979/80), Bonn.
- IACOPI, I., 2008: *The house of Augustus. Wall paintings*, Milán.
- IACOPI, I. - TEDONE, G., 2006: "Bibliotheca et Porticus ad Apollinis", *RM*, 112, 2005/06, pp. 351-378.
- JUNKER, K., 1994: "Eine Bronzepeplophore der Berliner Antikensammlung. Bemerkungen zur frühklassischen Plastik des griechischen Westens", *JbBerlMus*, 36, pp. 33-51.
- KAPOSSY, B., 1969: *Brunnenfiguren der hellenistischen und römischen Zeit*, Zurich.
- KARAKASI, K., 2001: *Archaische Koren*, Munich.
- KASCHNITZ-WEINBERG, G., 1937: *Sculture del Magazzino del Museo Vaticano*, Roma.
- KEENE CONGDON, L. O., 1981: *Caryatid Mirrors of Ancient Greece*, Maguncia.
- KEULS, E., 1974: *The water carriers in Hades. A study of catharsis through toil in classical antiquity*, Amsterdam.
- KLUMBACH, H., 1937: *Tarentiner Grabkunst*, Reutlingen.
- KURZ, E., 1906: *Plastische Dekoration des Stützwerkes in Baukunst und Kunstgewerbe des Altertums*, Estrasburgo.
- LANDWEHR, C., 1993: *Die römischen Skulpturen von Caesarea Mauretaniae*, vol. I: *Idealplastik, Weibliche Figuren benannt*, Berlín.
- LANDWEHR, C., 2000: *Die römischen Skulpturen von Caesarea Mauretaniae*, vol. II: *Idealplastik, Männliche Figuren*, Maguncia.
- LANGLOTZ, E., 1947: "Bemerkungen zu einem Basaltkopf in München", *Jdl*, 61/62, 1946/47, pp. 95-111.
- LAUBSCHER, H., 1966: "Skulpturen aus Tralles", *IstMitt*, 16, pp. 115-129.
- LAUTER, H., 1976: *Die Koren des Erechtheion (Antike Plastik, vol. XVI)*, Berlín.
- LAVAGNE, H., 2003: *Nouvel Espérandieu*, vol. I: *Vienne (Isère)*, Paris.
- LEFÈVRE, E., 1989: *Das Bildprogramm des Apollo-Tempels auf dem Palatin (Xenia, Konstanzer Althistorische Vorträge und Forschungen, 24)*, Constancio.
- LEIPEN, N., 1971: *Athena Parthenos. A reconstruction*, Ontario.
- LÉVÊQUE, P., 1953: "Péplophore de Gortys d'Arcadie", *BCH*, 77, pp. 105-115.
- LEVI, A., 1931: *Sculture greche e romane del Palazzo Ducale di Mantova*, Roma.
- LIBERTINI, G., 1929: *Il Regio Museo Archeologico di Siracusa*, Roma.
- LINFERT, A., 1978: "Die 'Zingarella'", *Jdl*, 93, pp. 184-201.
- LIPPOLD, G., 1950: *Griechische Plastik (Handbuch der Archäologie, vol. III, 1)*, Munich.
- LULLIES, R., 1956: *Griechische Plastik*, Munich.
- MAYER, M., 2000: "Manufacturados escultóricos de Chemtou en Hispania", en: *L'Africa Romana, Atti XIII Convegno di Studio, Djerba 1998*, vol. II, Roma, pp. 1245-1250.
- MAZARD, J., 1955: *Corpus Nummorum Numidiae Mauretaniaeque*, Paris.
- MAZOIS, F., 1829: *Les ruines de Pompéi*, Paris.
- MAZZOLAI, A., 1958: *Comune di Grosseto, Museo Civico, Mostra Archeologica*, Grosseto.
- MEYER, H., 1983: *Kunst und Geschichte*, Munich.
- MIELSCH, H., 2001: *Römische Wandmalerei*, Darmstadt.

- MORPURGO, L., 1931: "Nemi. Teatro ed altri edifici romani in contrada La Valle", *NSc*, pp. 237-305.
- MÜLLER, L., 1862: *Numismatique de l'ancienne Afrique*, vol. III, Copenague.
- NOGALES, T. – BELTRÁN, J. (edd.), 2008: *Marmora Hispana: Explotación y uso de los materiales pétreos en la Hispania romana (Coloquio Roma, 2008)*, Roma.
- NOGUERA CELDRÁN, J. M., 1991: *La escultura (La ciudad romana de Carthago Nova: Fuentes y materiales para su estudio, 5)*, Murcia.
- ORSI, P., 1913: "Piccoli bronzi e marmi inediti del Museo di Siracusa", *Ausonia*, 8, pp. 44-75.
- PANDERMALIS, D., 1971: "Zum Programm der Statuenausstattung in der Villa dei Papiri", *AM*, 86, pp. 173-209.
- PARIBENI, E., 1953: *Museo Nazionale Romano. Sculture greche del V. secolo. Originali e repliche*, Roma.
- PELAGIA, O. – COULSON, W., 1998: *Regional Schools in Hellenistic Sculpture*, Oxford.
- PENSABENE, P., 1997: "Elementi architettonici dalla casa di Augusto sul Palatino", *RM*, 104, pp. 149-192.
- PETTENÒ, E., 2002: "Alcune considerazioni a proposito delle Danaidi e delle c. d. "danzatrici" di Ercolano", en: I. Colpo – I. Favaretto – F. Ghedini (edd.), *Iconografia 2001. Studi sull' immagine, Atti del convegno Padova, 2001 (Antenor – Quaderni, 1)*, Roma, pp. 309-317.
- PICARD, Ch., 1955: "Les caryatides du théâtre de Vienne (Isère) et les caryatides monumentales des théâtres occidentaux", en: *Anthemon, Scritti di archeologia e di antichità classiche in onore di Carlo Anti*, Florencia, pp. 273-280.
- PLOMMER, H., 1979: "Vitruvius and the origin of caryatids", *JHS*, 99, pp. 97-102.
- POULSEN, V. H., 1937: "Der Strenge Stil", *ActaArch*, 8, pp. 1-148.
- POULSEN, V. H., 1951: *Catalogue of Ancient Sculpture in The Ny Carlsberg Glyptothek*, Copenague.
- QUENEMOEN, C. K., 2006: "The portico of the Danaids: a new reconstruction", *AJA*, 110, pp. 229-250.
- RADT, W., 1999: *Pergamon. Geschichte und Bauten einer antiken Metropole*, Darmstadt.
- REINACH, S., 1897: *Répertoire de la statuaire grecque et romaine*, vol. I („Clarac de poche“), Paris (segunda edición: 1920).
- REINACH, S., 1898: *Répertoire de la statuaire grecque et romaine*, vol. II, Paris.
- REINACH, S., 1909: *Répertoire de la statuaire grecque et romaine*, vol. II, deuxième édition, revue et corrigée, Paris.
- RICHMOND, O. I., 1914: "The Augustan Palatium", *JRS*, 4, pp. 193-226.
- RICHTER, G. M. A., 1968: *Korai. Archaic Greek maidens*, Londres.
- RUMPF, A., 1950: "Die schönsten Statuen Winckelmanns", en: *Miscellanea Academica Berolinensia*, II, Berlín, pp. 31-43.
- SAURON, G., 1981: "Aspects du néo-atticisme à la fin du I. er s. av. J. C.: formes et symboles", en: *L'art décoratif à Rome à la fin de la république et au début du principat, Table ronde Rome, 10-11 mai 1979 (Collection de l'École Française de Rome, 55)*, Roma, pp. 285-317.
- SALETTI, C., 1987: "Le 'danzatrici' di Ercolano. A proposito di una scuola bronzistica campana tra tarda repubblica e primo impero", *Athenaeum*, n. s. 65, pp. 305-315.
- SCHALLER, F., 1973: *Stützfiguren in der griechischen Kunst*, Viena.
- SCHEFOLD, M., 1933: *Staatsgalerie Stuttgart. Verzeichnis der Gipsabgüsse*, Stuttgart.
- SCHMIDT, E., 1982: *Geschichte der Karyatide. Funktion und Bedeutung der menschlichen Träger- und Stützfigur in der Baukunst (Beiträge zur Archäologie, 13)*, Würzburg.

- SCHMIDT, E. E., 1973: *Die Kopien der Erechtheionkoren* (*AntPl*, XIII), Berlín.
- SCHMIDT-COLINET, A., 1977: *Antike Stützfiguren*, Frankfurt.
- SCHMIDT-COLINET, A. – PLATTNER, G. A., 2004: *Antike Architektur und Bauornamentik. Grundformen und Grundbegriffe*, Viena.
- SCHNEIDER, R. M., 1986: *Bunte Barbaren. Orientalens-tatuen in der römischen Repräsentationskunst*, Worms.
- SCHOLL, A., 1995: "Choephoroi: Zur Deutung der Korenhalle des Erechtheion", *Jdl*, 110, pp. 179-212.
- SCHOLL, A. 1998: *Die Korenhalle des Erechtheion auf der Akropolis. Frauen für den Staat*, Frankfurt.
- SCHUCHHARDT, W. H., 1963: "Athena Parthenos" (*AntPl*, II), Berlín, pp. 31-53.
- SCHWARZENBERG, E., 1966: *Die Grazien*, Bonn.
- SESTIERI, P. C., 1947: "Paestum. Sculpture", *NSc*, 1947, pp. 116-120.
- SESTIERI, P. C., 1953: "Peplophoros", *ArchCl*, 5, pp. 23-33.
- SGOBBO, I., 1971: "Le danzatrici di Ercolano", *RendAcc-Napoli*, n. s. 46, pp. 51-74.
- SICHERL, M., 1986: "Die Tragik der Danaiden", *Museum Helveticum*, 43, pp. 81-110.
- SICHTERMANN, H. - KOCH, G., 1975: *Griechische Mythen auf römischen Sarkophagen*, Tübinga.
- SIMON, E., 1986: *Augustus. Kunst und Leben in Rom um die Zeitenwende*, Munich.
- SISMONDO RIDGWAY, B., 1970: *The severe style in Greek sculpture*, Princeton.
- SMITH, A. H., 1904: *A Catalogue of Sculpture in the Department of Greek and Roman Antiquities. British Museum*, vol. III, Londres.
- SOLER HUERTAS, B., 2008: "Los marmora de la Tarraconense y su difusión en Carthago Nova. Balance y perspectivas", en: Nogales – Beltrán (edd.), 2008, pp. 121-165
- SPINAZZOLA, V., 1928: *Le arti decorative in Pompei e nel Museo Nazionale di Napoli*, Milano - Roma.
- STEPHANIDOU-TIVERIOU, TH., 1993: *Trapezóphora me plastikí diakósmesi. He attikí omáda* (en griego), Atenas.
- STROCKA, V. M., 1991: *Casa del Labirinto - VI 11, 8-10 (Häuser in Pompeji, vol. 4)*, Munich.
- TÖLLE-KASTENBEIN, R., 1980: *Frühklassische Pepsosfiguren. Originale*, Maguncia.
- TÖLLE-KASTENBEIN, R., 1986: *Frühklassische Pepsosfiguren. Typen und Repliken* (*AntPl*, XX), Berlín.
- TOMEI, M. A., 1990: "Le tre Danaidi" in nero antico dal Palatino, *Bolletino di Archeologia* (Ministero per i Beni Culturali e Ambientali), no. 5/6, Roma, pp. 35-48.
- TOMEI, M. A., 2000: "I resti dell'arco di Ottavio sul Palatino e il portico delle Danaidi", *MEFRA*, 112, pp. 557-610.
- TOMEI, M. A., 2002: "Nuovi elementi per la localizzazione del portico delle Danaidi al Palatino", en: De Nuccio – Ungaro (edd.), 2002, pp. 440-442.
- TOMEI, M. A., 2006: "Danaidi in rosso antico dal Palatino", *RM*, 112, 2005/06, pp. 379-384.
- TRILLMICH, W., 1973: "Bemerkungen zur Erforschung der römischen Idealplastik", *Jdl*, 88, pp. 247-282.
- TRILLMICH, W., 1990: "Colonia Augusta Emerita, die Hauptstadt von Lusitanien", en: W. Trillmich – P. Zanker (edd.), *Stadtbild und Ideologie. Die Monumentalisierung hispanischer Städte zwischen Republik und Kaiserzeit*, Coloquio Madrid, 19-23 Octubre 1987 (103. *AbhMünchen*), Munich, pp. 299-318.
- TYBOUT, R. A., 1989: *Aedificorum figurae. Untersuchungen zu den Architekturdarstellungen des frühen zweiten Stils* (*Dutch Monographs on Ancient History and Archaeology*, VII), Amsterdam.

VIERNEISEL-SCHLÖRB, B., 1979: *Klassische Skulpturen des 5. und 4. Jahrhunderts v. Chr. (Glyptothek München. Katalog der Skulpturen, vol. II)*, Munich.

VONDERSTEIN, M., 2000: "Das Olympieion von Akragas. Orientalische Bauformen an einem griechischen Siegestempel?", *Jdl*, 115, pp. 37-77.

WOJCIK, M. R., 1986: *La villa dei papiri ad Ercolano*, Roma.

ZAGDOUN, M. A., 1989: *La sculpture archaisante dans l'art hellénistique et dans l'art Romain du Haut-Empire (Bibliothèque des Écoles Françaises d'Athènes et de Rome, 269)*, Limoges.

ZANKER, P., 1968: *Forum Augustum. Das Bildprogramm*, Tübingen.

ZANKER, P., 1974: *Klassizistische Statuen*, Maguncia.

ZANKER, P., 1983: "Der Apollontempel auf dem Palatin. Ausstattung und politische Sinnbezüge nach der Schlacht von Actium", en: *Città e architettura nella Roma imperiale (Analecta Romana Instituti Danici, Supplementum X)*, Odense, pp. 21-40.

ZANKER, P., 1987: *Augustus und die Macht der Bilder*, Munich.

ZANKER, P. - EWALD, B. C., 2004: *Mit Mythen leben. Die Bilderwelt der römischen Sarkophage*, Munich.

ZINK, S., 2008: "Reconstructing the Palatine temple of Apollo: a case study in early Augustan temple design", *JRA*, 21, pp. 47-63.

ZINK, S. – PIENING, H., 2009: "*Haec aurea templa*: the Palatine temple of Apollo and its polychromy", *JRA*, 22, pp. 109-122.