

Una escultura romana de Sagunto: la «Venus de la Concha»

Entre la colección de esculturas antiguas conservadas en el Museo del Prado destacan dos estatuas de Venus, llamadas «Venus de Madrid» y «Venus de la concha», que formaron parte de las colecciones reales de España. (1)

El origen saguntino de las dos figuras ha sido establecido por su representación en dibujo al dorso de la vista del teatro de Sagunto de Antonius van den Wyngaerde (2). Con ello se ha superado la atribución, con argumentos harto endebles, a Barcelona que presentara Albertini para la «Venus de la concha» (3). Si bien, como se verá, esta estatua es conocida desde el s. XVI, su estudio no deja de ofrecer lagunas.

En su estado actual la «Venus de la concha» presenta huellas de restauraciones desaparecidas, brazos y cuello, y otras, en distinto mármol, en el manto, los pies y la basa. El tronco estuvo roto por la cintura hallándose hoy unido a la estatua.

Poco interés han despertado las dos inscripciones que aparecen labradas en el manto, sobre los muslos. En la pierna derecha se lee B.ROVIRA I.V.D. EREXIT. 1533. En la izquierda, OPVS PRAXITELIS.

En el apellido Rovira basó Albertini su atribución a Barcelona de esta escultura. En realidad ningún Rovira, barcelonés o valenciano, del s. XVI figura ni en el diccionario de Ceán Bermúdez, ni en las **Adiciones** al mismo debidas al conde de la Viñaza, así como tampoco aparece entre los artistas de tal apellido en los diccionarios de Thiemme -Becker (4), o Bénézit (5).

No se ha manifestado ningún interés por las siglas I.V.D., **Iussu Valentinorum Decurionum**, que confirman la vinculación de la estatua al reino de Valencia y no ser los dibujos de Wyngaerde un apunte marginal de piezas anónimas conservadas en las colecciones reales.

A B. (artista?) Rovira habrá que atribuir la labra de la basa y la reunión del tronco y las extremidades. Respecto a posibles restauraciones completando la figura con cabeza y brazos, suprimidas, no es posible opinar (6).

La personalidad de Rovira parece precisarse un tanto. La inscripción citada hace sobre mayores visos de certeza su valencianía. Respecto a su

formación intelectual aporta un dato notable la inscripción **Opus Praxitelis** ya citada y que intenta aludir a la calidad artística de la estatua.

Opus Fidia y **Opus Praxitelis**, respectivamente, aparecen en las basas de los Dioscuros de «Monte Cavallo», Quirinal, Roma (7). La contraposición en este caso se inspira a las «primacías» en sus respectivas épocas de ambos escultores según una corriente de pensamiento griego cuya asimilación en Roma se manifiesta tanto en Plinio el Viejo como en Quintiliano (8). En ambos casos el uso renacentista debe ser entendido no como una atribución sino como muestra de aprecio ante una obra considerada insigne.

Más obscura parece la fecha de entrada de esta obra en las colecciones reales. Probablemente las dos estatuas de Sagunto formaban parte de la colección de Felipe II, que sabemos contenía tres figuras de Venus, que debió iniciarse antes de su ascensión al trono.

La estatua muestra a Venus con las piernas envueltas en un manto. Este aparece enrollado en su parte superior y, en el centro del mismo, sobre el sexo, una concha. En ésta se advierte una perforación que ha sido obturada con una pieza de mármol análogo al utilizado en la peana.

Esta concha ofrece algunas dudas respecto a su atribución. Albertini suponía que la estatua había sido restaurada al modelo de lo que él llama «ninfas de la concha».

Esto, como la posible utilización antigua de la figura como fontana o surtidor no es imposible y el segundo caso está bien documentado (9). De otra parte el simbolismo erótico de la concha en el mundo romano es conocido, si bien se apoye únicamente en una sola fuente textual (10). En principio un escultor activo en el reinado de Carlos V, de personalidad aún evanescente, no es la persona más adecuada para suponerla conocedora de una comedia de Plauto. Sin embargo, no hay que olvidar que la Baja Edad Media transmitió al Renacimiento un amplio repertorio simbólico y filosófico en el cual Venus ocupaba un lugar central (11).

La disposición de los paños muestra el manto cubriendo muslos y piernas.

En la región iliaca derecha forma paños horizontales, oblicuos en la izquierda. Los dos extremos del manto se anudan a la altura del pubis, en el lugar donde aparece representada la concha.

Lippold excluyó, en un primer tiempo, que pudiera tratarse de una obra

basada en un prototipo griego y se inclinó a favor de una adaptación, «Umbildung» romana (12) para aceptar, mas tarde, su relación con un tipo tardohelenístico, la estatua de Afrodita hallada en Rodas en la localidad denominada, en tiempos del dominio italiano del Dodecaneso, Punta delle Sabbie» (13). Las relaciones de este tipo (14) con el *tempa Venus pudica* son bien conocidas si bien el tipo de la misma fue utilizada en la propia Rodas como representación de ninfas o divinidades marinas. Las copias romanas, e incluso algún original griego (15) son muy numerosas (16) ya como grandes imágenes de culto o decoración de edificios públicos ya como obras decorativas de tamaño diversamente reducido (17). Tampoco es rara su aparición en España (18) y, dentro de la región valenciana hay que señalar un ejemplar, hoy perdido, hallado en Santa Pola (19).

La figura fue concebida para una visión frontal, única posición en la cual resulta comprensible, al modo de la pintura. Esta concepción, estatua que solo puede ser contemplada desde una determinada perspectiva, un tanto al modo de una pintura es común a diversas obras tardohelenísticas, fines s. II -s. I a.C., que, con frecuencia, se han querido relacionar, no siempre justificadamente, con la escuela escultórica de Rodas (20).

La estatua de Sagunto presenta un elemento singular con relación a las abundantes copias y reducciones helenísticas y romanas. Este es, aparte ligeras diferencias en la disposición de los paños en la región ilíaca, la presencia de la concha, que le ha dado el nombre. En ninguna otra de las que conocemos aparece este elemento lo cual la convierte en un **unicum** quizás mas explicable si se atribuye a la obra de un restaurador no ajeno al conocimiento de la simbología órfica renacentista que al intento de aludir a un simbolismo erótico popular por parte de un copista romano.

Las variantes de los paños no son, en el momento actual, un dato susceptible de ser utilizado como elemento válido para una ulterior clasificación. La distinción que se formulara, al estudiar el tipo de «Venus púdica drapeada», y la realidad no coinciden mas que en mostrar la existencia de transformaciones y mutaciones, p.e. la colocación alta o baja del manto en la zona ilíaca, la disposición oblicua o paralela de los pliegues en esta zona, la interpretación de los paños centrales, singularmente sus pliegues bajo el nudo, someros o preciosistas, de escaso movimiento y tela ligera en el prototipo, generalmente gruesa en las copias y adaptaciones.

El propósito del autor, como se advierte en la escultura de Rodas, no era glosar, una vez mas, el tema de Afrodita púdica con alguna variación, como podía ser cubrir parte del cuerpo (21). El contraste existía pero se desarrollaba mas en la complejidad del movimiento, dentro de su naturalidad,

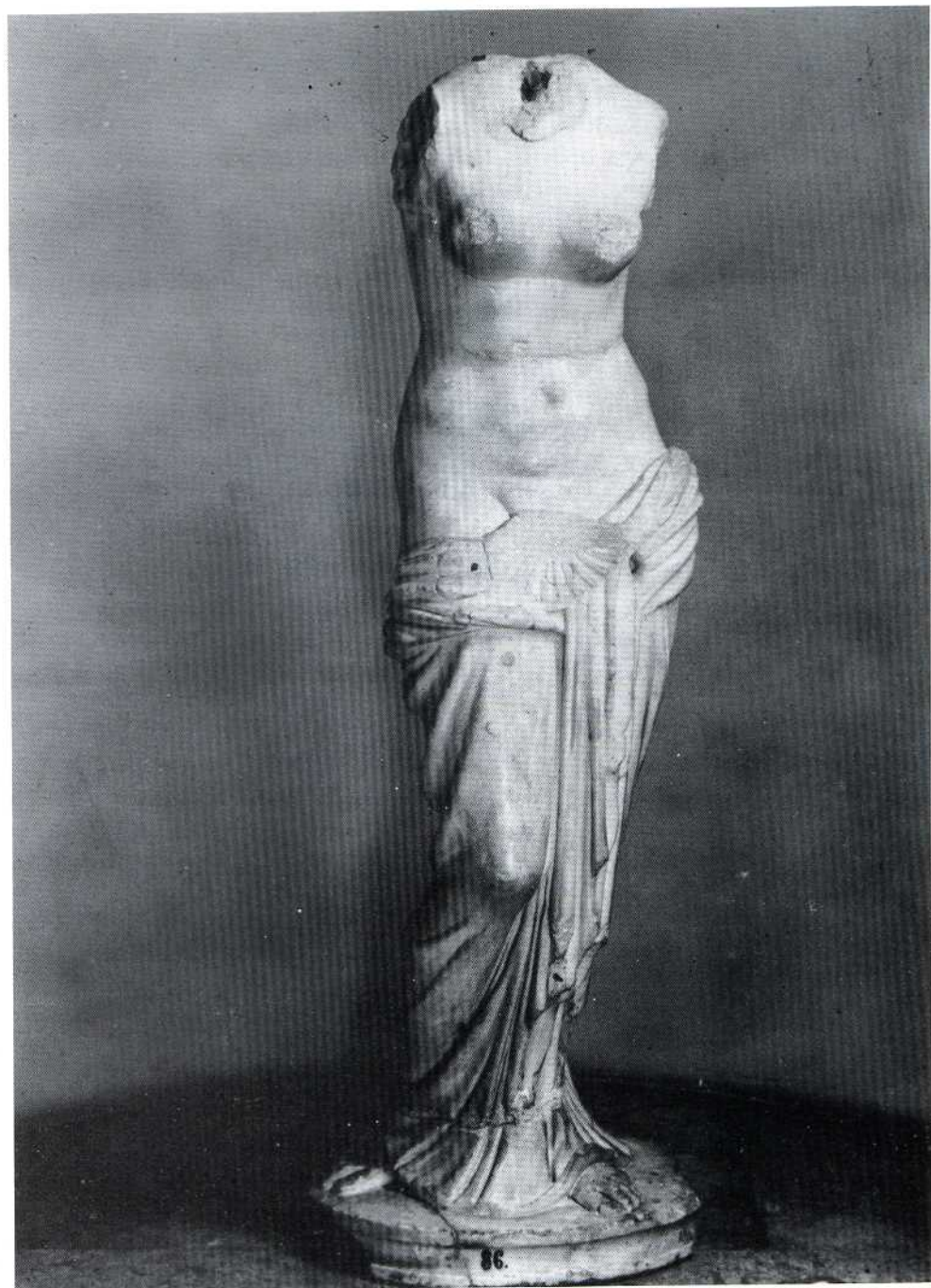
que en el artificio. Este se halla, aunque no siempre parezca advertirse, en la función que desempeñan los paños para destacar la estructura fuselada de la estatua.

Esto se consigue mas en la disposición que en la labra del cuerpo puesto que es visible tanto en las copias romanas, donde es evidente un cierto gusto por formas exuberantes, como en la simplicidad y esbeltez del ejemplar de Rodas. Estos efectos longitudinales van acompañados por un cambio de ritmos, planos y ejes en las distintas partes del cuerpo. Tal es el caso de la torsión del torax con respecto a las caderas, el ritmo de las mismas en relación directa con el de las piernas estantes y en reposo, también en los hombros, lo cual da lugar a un desplazamiento del torso con respecto al eje... Toda una serie de movimientos centrífugos que contrastaban con el centripeto de brazos y manos (22).

La estatua de Sagunto fue labrada en un marmol de grano fino y color blanco que puede identificarse como lunense (23). Este hecho no implica que la estatua fuera importada aunque si lo fuera el mármol. El comercio marítimo entre las costas de la Península Ibérica e Italia facilitaba este comercio, de modo análogo al comercio de bloques de mármoles, procedentes de canteras de la zona oriental del Imperio, a Italia (24).

Es frecuente, singularmente en época antoniniana, que estatuas de este tipo se labraran en distintos mármoles las partes correspondientes a desnudo y paños. Este uso, con precedentes de época julio-claudia en el caso de figuras sedentes, permitía buscar efectos lumínicos y colorísticos gracias a los contrastes entre materiales de tonalidades ligeramente distintas o, sino conjuntamente, de grano y cristalización distinta (25). En el caso de la escultura de Sagunto la fecha de la copia debe establecerse atendiendo a peculiaridades estilísticas y de modo de trabajo. Estas se manifiestan, singularmente en la labra de los paños y su comparación con esculturas fechadas, singularmente en Roma (26). Atendiendo a ello esta copia de Venus púdica drapeada correspondería a época claudia, con una posible extensión, en uno u otro sentido, a época tardotiberiana o neroniana.

ALBERTO BALIL



NOTAS

1.- HÜBNER, *Antike Bildwerke in Madrid*, 1861, 12, 68 s. n° 62. TUBINO, *Museo Español de Antigüedades*, II, 1873, 603 ss.. REINACH, *Repertoire de la Statuaire grécque et romaine*, II, 1904, 405, n° 6. BARRON, *Museo Nacional de Pintura y Escultura. Catálogo de Escultura*, 1910, 77 s., n° 86. ARNDT, *Photographische Einzel Aufnahmen antiker Skulpturen*, 1893 (y ss.) n° 1573 (no alude a la firma). ALBERTINI, *Anuari de l'Institut d'Estudis Catalans*, IV, 1911-1912, 451 s., n° 188. BLANCO, *Museo del Prado. Catálogo de la Escultura*, 1957, 65, n° 86-E. BLANCO, LORENTE, *Catálogo de la escultura*, 1969, 58, n° 86. LLOBREGAT, «Venus de la concha», *Gran Enciclopedia de la Región Valenciana*, XII, 1977, 176 (cuya consulta no me ha sido factible).

2.- BLANCO, o.c., 44 BLANCO, LORENTE, O.c. 34 s.. LLOBREGAT, «Venus de Madrid», *Gran Enciclopedia de la Región Valenciana*, XII, 1977, 177. BALL, *Esculturas romanas de la Península Ibérica*, VII, VII, en prensa.

3.- o.c., 452.

4.- *Allgemeines Lexikon der Bildenden Künstler*, XIX, 126.

5.- *Dictionaire critique et documentaire des peintres, sculpteurs, dessinateurs et Graveurs*, VII, 1966 (2ª edición), 399.

6.- Albertini se inclina en una restauración del tipo de las «ninfas de la concha». Sin embargo estas sostienen una concha en una disposición muy distinta. Vease para este tema KAPOSSY, *Brunnenfiguren in der hellenistischen und römischen Zeit*, 1969, 12. de LACHENAL, en GIULIANO, *Museo Nazionale Romano. Le sculpture*, I-2, 1981, 186 ss. y 274.

7.- LIPPOLD, *Criechische Plastik*, 1950, 156. Las estatuas fueron descubiertas en 1536. Las inscripciones se grabaron antes de 1546 pues aparecen en la vista del Quirinal pintada en 1546 por Marten van Heemskerks (NASH, *Bilddlexikon zur Topographie des antiken Rom*, II 1962, 444, fig. 1245).

8.- BECATTI, *Arte e gusto negli scrittori latini*, 1951, 43 s.. Ambos autores eran asequibles a la cultura del primer Renacimiento español y en el caso de Valencia pudieron ser precedidas por las traducciones italianas.

9.- Vease lo dicho en nota 6. KAPOSSY, o.c., 14 alude a una serie de obras de atribución dudosa en cuanto a tipo escultórico.

10.- BLANCO, oo.cc., l.c. La alusión al significado de **concha** en Plauto (*Rudens*, III, 3, 42) no se repite en la literatura latina (cf. VORBERG, *Glossarium Erosticum*, 1932, 101, s.v. «concha»).

11.- PANOFSKY, **Renaissance and Renascences in Western Art**, 1960 (trad. esp. 1975, singularmente 275 ss.). WIND, **Pagan mysteries in the Renaissance**, 1968 (trad. espe. 1972, para el orfismo, 45 ss., para el tema de «Venus púdica» 135 ss.) Sobre el tema de Venus en el simbolismo neoplatónico renacentista, PANOFSKY, **Studies in Iconology**, 1962 (trad. esp. 1972, esp. 189 ss.)

12.- En el caso concreto de la escultura, mercado de antigüedades de Roma, **Einzelaufnahmen...** n° 5021.

13.- **Griechische Plastik**, cit., 298. En un sentido análogo, BIEBER, **Ancient Copies**, 1977, 64.

14.- Para el ejemplar de Rodas y el desarrollo del tipo DI VITA, **Archeologia Classica**, 1955, 9 ss. DE LACHENAL, o.c. 272 ss. El drapeado de las piernas aparece también en variantes del tema de Venus Anadyomene (sobre la impropiedad del término BIEBER, o.c., l.c.). Esto no deja de dar lugar a dudas o confusiones como en el caso de la «Afrodita Urania» del museo de los Uffizi en Florencia (cfr. MANSUELLI, **Galleria degli Uffizi. Le sculture**, I, 1958, 97 s. y DE LACHENAL, o.c., 274). Para las relaciones con la «Afrodita de Gabii», ya DI VITA, o.c., 16.

15.- Estatua de Querona, con Eros, Museo Nacional de Atenas n° 680. Cfr. LIPPOLD, **Plastik**, cit., 298, n° 7. Exvotos de Atenas, BIEBER, o.c., 66.

17.- A la lista de DI VITA, o.c., 22 s., con veinticinco esculturas seguras y ocho probables habrá que restar la Afrodita de Gabii (LACHENAL, o.c., 274) y añadir las de Villa Doria-Pamphili (PALMA, en **Antichità di Villa Doria Pamphili**, 1977, n° 75), Villa Barberini en Velletri i Cirene (LACHENAL, o.c., 274 s.) y del Federicianum de Kassel (BIEBER, **Die antiken Skulpturen und Bronzen des Königlichen Museum Fridericianum in Cassel**, 1915, n° 30), algún fragmento de Aquileya (SCRINARI, **Sculture romane di Aquileia**, 1972, 13, n° 37), Museo Greco-romano, Alejandría (ADRIANI, **Repertorio d'arte dell'Egitto greco-romano**, II, 1961, 32, n° 122) teatro romano de Leptis Magna (CAPUTO, TRAVERSARI, **Le sculture del teatro romano di Leptis Magna**, 1976, 58 s., n° 37).

18.- Carmona (BALIL, **Esculturas romanas de la Península Ibérica**, III, 1980, 5 s. n° 35). Colección Loring, Málaga (GARCIA-BELLIDO, **Esculturas romanas de España y Portugal**, 1949, 140, n° 142).

19.- BALIL, **Esculturas...**, cit., V, 1982, 21, n° 97.

20.- BALIL, **Archivo Español de Arqueología**, XXXI, 1958, 66 ss..

21.- En cierto modo la postura de LEVEQUE, **Bulletin de Correspondance Hellénique**, LXXIV, 1950, 65 ss.

22.- Cfr. LACHENAL, **o.c.**, 273 ss..

23.- GNOLI, **Marmora romana**, 1971, 229. La exportación de estos mármoles, hoy conocidos como de «Carrara», fue amplia en la Narbonense y el Norte de Africa. Queda por estudiar su difusión en España.

24.- Sobre el comercio de marmoles orientales, singularmente sarcófagos desbastados, de Oriente a Occidente, GNOLI, **o.c.**, 228 (donde se alude mas concretamente a dos pecios de las costas próximas a Tarento).

Aparte el origen hispánico del «brocatello», GNOLI, **o.c.**, 180, hay que tener en cuenta que el comercio marítimo entre Hispania e Italia suponía la llegada a los puertos italianos de numerosas naves con carga de productos alimenticios, singularmente trigo, vino y aceite, que debían regresar en lastre o con cargas de pacotilla. Entre dichos lastres deben incluirse algunos materiales de construcción (BALIL, **Economía de la España romana**, 1970, 115).

25.- En el caso de la estatua del teatro de Leptis Magna (CAPUTO-TREVER-SARI, **o.c.**, 5 lam. E) el uso de dos materiales obedece al propósito de recompensar una Venus, probablemente púdica, no drapeada, rota, al parecer, en un terremoto, como púdica drapeada.

26.- En áreas provinciales un ensayo de este tipo resulta dificultoso. Prueba de ello es que sea general y admitido el uso de los criterios establecidos para Roma. Esto es válido para el llamado «arte oficial», o «provincial culto» (cfr. BALIL, **A. Ranuccio Bianchi-Bandinelli sus amigos y discipulos españoles**, 1974, 63 ss.), aunque no para lo «provincial», propiamente dicho.