

## ¿Dioses, o mortales? Identificaciones erróneas de ciertas esculturas Gods, or mortals? Erroneous identifications of certain sculptures

Marta CARRASCO FERRER

Universidad Camilo José Cela

[mcarrasco@ucjc.edu](mailto:mcarrasco@ucjc.edu)

Miguel Ángel ELVIRA BARBA

Universidad Complutense de Madrid

[maelvira@ghis.ucm.es](mailto:maelvira@ghis.ucm.es)

Recibido: 12/12/2017

Aceptado: 23/12/2017

**Resumen:** como en muchos museos que contienen obras de arte antiguo, en el Museo del Prado existen numerosas esculturas que han recibido a lo largo de los siglos atribuciones erróneas e imaginarias. Destacamos algunas de ellas y nos centramos tanto en las que han recibido el nombre de Antínoo como en las que representando al propio Antínoo han sido conocidas con otros nombres.

**Palabras clave:** Iconografía, escultura clásica, Museo del Prado, coleccionismo, Antínoo.

**Abstract:** As in many museums that contain ancient works of art, in the Prado museum there are many sculptures that have been misleading and imaginary over the centuries. We emphasize some of them and we focus so much on those that have received the name of Antinous and in which representing the own Antinous have been copnocidas with other names.

**Key words:** Iconography, classical sculpture, Prado Museum, collecting, Antinous.

**Sumario:** Introducción. 1. El caso del Museo del Prado. 2. El problema de la idealización antigua. 3. Antínoo. 4. Fuentes y Bibliografía

\*\*\*

### Introducción

Hace ya unos cuantos años, uno de nosotros se adentró con curiosidad en un problema iconográfico aparentemente menor, pero muy sugestivo: el de los nombres erróneos que se han dado durante siglos a muchas esculturas clásicas conservadas hoy en el Museo del Prado<sup>1</sup>. Su intención no era burlarse de quienes se habían equivocado, sino analizar sus argumentos y los motivos de sus errores, a menudo relacionados con la mentalidad de su época.

En concreto, el trabajo empezaba con una aproximación a la *Ariadna dormida* (E-167; Schr.187)<sup>2</sup> que en la actualidad da su nombre a la sala donde se encuentra: la *Rotonda de Ariadna*. En unos párrafos se resumía un trabajo, recién publicado entonces por el propio autor, donde se analizaba históricamente cómo

<sup>1</sup> M.Á. Elvira Barba (2012), p. 33-51.

<sup>2</sup> Los números “E-“corresponden a los de uso común, desde principios del siglo XX, para designar las esculturas del Museo del Prado, y se completan por los números “Schr.”, que son los del catálogo de S. Schröder (1993 y 2004).

el modelo o “tipo” de esta figura, el mismo de las conservadas en el Vaticano y en la colección Medici, había recibido los nombres de *Cleopatra* o de *Ninfa* antes de adquirir el actual<sup>3</sup>.



Fig.1. *Ariadna*, Museo del Prado, Madrid.

Después, una larga divagación, que tomaba como punto de partida el *Busto de Aquiles* (E-110; Schr.132), planteaba el grave problema que tuvieron los estudiosos del Renacimiento y el Barroco para imaginar el aspecto de Alejandro Magno: llegaron a identificar con él diversas estatuas antiguas, algunas tan distintas como la *Cabeza del tipo “Atenea de Velletri”* (E-49; Schr.99) y esa magnífica pieza en bronce que hoy conocemos como *Cabeza de un Diádoco* (E-99; Schr.9), ambas en el Prado.



Fig.2. *Cabeza de Aquiles* sobre un busto moderno, Museo del Prado, Madrid.



Fig.3. *Cabeza del tipo “Atenea de Velletri”*, Museo del Prado, Madrid.



Fig. 4. *Cabeza de un Diádoco*, Museo del Prado, Madrid.

<sup>3</sup> M.Á. Elvira Barba (2010).

No continuaremos el repaso de este estudio: lo que acabamos de ver basta para introducirnos de lleno en el problema que ahora va a ocuparnos: la, para nosotros, extraña actitud de ciertos eruditos renacentistas, barrocos e incluso neoclásicos, que se empeñaron en dar a figuras ideales nombres de personajes históricos, cuando, en nuestra época, es casi un dogma analizar, por un lado, las figuras de dioses y héroes, y, por otro, los retratos, más o menos realistas, más o menos idealizados, de los mortales, sean éstos monarcas, personajes famosos u hombres comunes.



Fig. 5. El Arrotino, Galleria degli Uffizi, Florencia.

Confusiones de esta índole se dieron a menudo en el pasado, y basta repasar el conocido libro de Haskell y Penny sobre las esculturas clásicas más famosas<sup>4</sup> para hallar ejemplos elocuentes. Así, los monumentales *Dioscuros* de la Plaza del Quirinal fueron conocidos durante mucho tiempo con el nombre convencional de *Alejandro y Bucéfalo*. El *Arrotino* de los Uffizi fue llamado en ocasiones Ato Navio, nombre de un augur que, según Plinio (34, II, 22) y Tito Livio (I, 36), cortó una piedra con una cuchilla para demostrar el rey Tarquinio Prisco sus poderes. En cuanto al lisípico *Hermes atándose la sandalia*, en su réplica del Louvre, fue completado con un arado, y ello permitió darle el nombre de “Lucio Quinctio Cincinato”, el austero romano del siglo V a.C. al que se fue a buscar, mientras araba, para que dirigiese los ejércitos de su ciudad contra los volscos y los ecuos, y que, una vez derrotados sus enemigos, renunció a su título de *dictador* y volvió sin más a su labor en el campo.

<sup>4</sup> F. Haskell y N. Penny (1990).



Fig. 6. *Marte Ludovisi*, Museo Nazionale Romano, Altemps, Roma.

La lista puede prolongarse: el *Espinario* fue identificado por el pueblo de Roma con un pastorcillo llamado “Marcio”, o “Cneo Marcio”, o “Cneo Pecorano”, que habría llevado un mensaje sin detenerse más que para quitarse una espina clavada en su pie. Se quiso ver en el *Marte Ludovisi* el retrato de un gladiador que provocó los celos de Marco Aurelio. En cuanto al grupo conocido hoy como *Orestes y Electra*, obra firmada en la época de Augusto por Menelao, les pareció a algunos “Marco Aurelio y Lucio Vero”, evidenciando sus dudas sobre el sexo de la figura más alta, y a otros “Papirio y su madre”, protagonistas de una anécdota narrada por Aulo Gelio (I, 23) sobre Lucio Papirio Pretextato, censor en el año 272 a.C. Por su parte, el famoso grupo de *Menelao con el cuerpo de Patroclo*, de evidente cuño pergaménico, llegó a ser visto como “Alejandro sostenido por un soldado”. Y, para terminar, estatuas femeninas como la *Juno Cesi*, la *Ceres Mattei*, la *Flora Capitolina* y la *Pudicitia* del Vaticano pugnaron por verse bautizadas con diversos nombres de reinas y emperatrices.

### 1. El caso del Museo del Prado

También en El Prado se dan errores de esta índole. Pero, antes de abordarlos, vamos a recordar brevemente -porque es necesario para nuestras explicaciones- que las esculturas a las que afectan proceden, en su mayor parte, de la colección formada en Roma, entre 1663 y 1689, por la reina Cristina de Suecia, y transmitida, en 1692, a Livio Odescalchi, quien la inventarió y legó a su sobrino Baldassare Odescalchi. Éste vendió sus obras a Felipe V e Isabel de Farnesio (1724), de modo que quedaron depositadas, y después expuestas, en el palacio de

La Granja de San Ildefonso. Allí fueron estudiadas por el abate Eutichio Ajello en 1751/52, analizadas por Antonio Ponz en 1787, y, finalmente, inventariadas tras la muerte de Carlos III.

Una vez que pasaron al recién fundado museo de Madrid (1828/29), estas esculturas fueron incluidas en sucesivos inventarios (en particular, el de 1849-1857) y, desde entonces, han sido objeto de distintos estudios, desde los primeros catálogos -el de Emil Hübner (1862) y el de E. Barrón (1908)- hasta los que han jalonado el siglo XX, para culminar en los dos volúmenes, dedicados respectivamente a retratos y esculturas ideales, que ha escrito hace unos años S. Schröder (1993-2004).

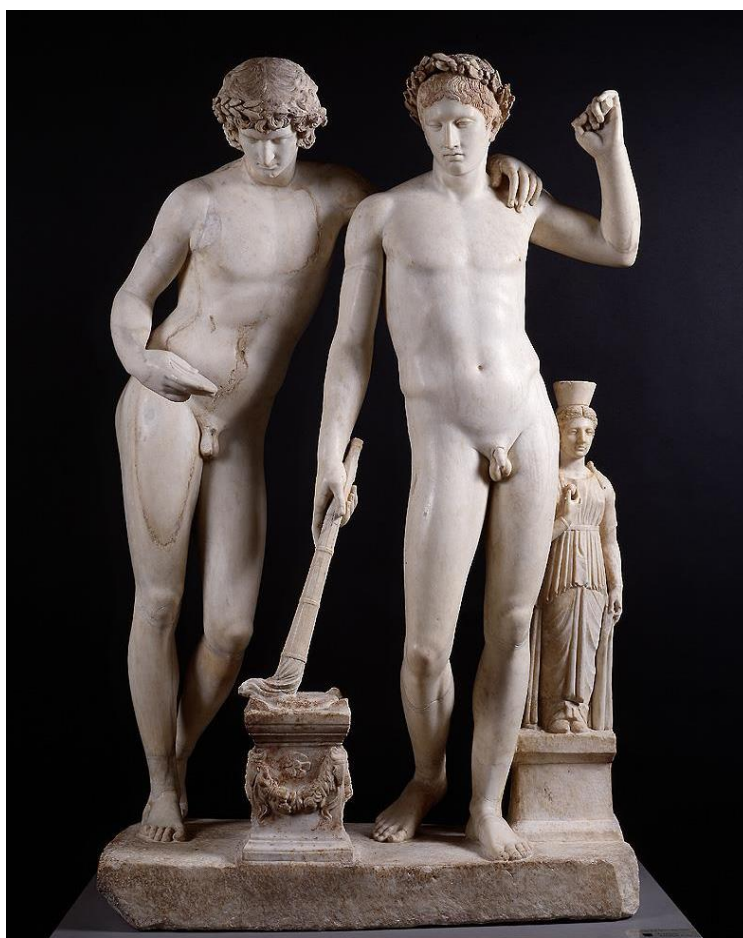


Fig.7. *Grupo de San Ildefonso*, Museo del Prado, Madrid.

Podemos comenzar nuestro repaso por una obra muy famosa y aún hoy problemática: el *Grupo de San Ildefonso* (E-28; Schr.181)<sup>5</sup>. Desde que se integró, en 1678, en la colección de Cristina de Suecia, pasó a ser interpretada, de forma casi unánime durante siglos, como “Cástor y Pólux” o como “Orestes y Píldes”. Sin embargo, no siempre había sido así: según el abate Ajello, “el señor Perrier, cuando, en 1634, vio estas obras en Roma en los Orti Ludovisi, pensó que fuesen los Decios, aquellos que se sacrificaron por la patria”: efectivamente, F. Perrier

<sup>5</sup> M.Á. Elvira Barba (2011), LXXVI (p. 62-63).

incluyó en su colección de grabados titulada *Segmenta nobilium signorum statuarum* (Roma, 1638) este grupo con el título “Decii sese pro patria devoventes” (“Los Decios consagrándose por la patria”). ¿Quiénes fueron estos Decios? Dos cónsules, padre e hijo, ambos con el mismo nombre -Publio Decio-, que prestaron juramento y que luego se sacrificaron lanzándose, al frente de sus ejércitos, el uno contra los latinos (340 a.C.), y el otro contra una coalición de samnitas y galos (295 a.C.). Así, al menos, lo relata Tito Livio (VIII, 9, y X, 28).

Ya a fines del siglo XX, se han planteado identificaciones semejantes, al menos en apariencia: E. Simon, por ejemplo, ha pensado que estas figuras evocan a Cayo y Lucio Césares, los nietos de Augusto, y W. Schindler, a Tiberio y su hermano Druso el Mayor<sup>6</sup>. Sin embargo, a nadie se nos oculta que estos investigadores no hablan la misma lengua que los eruditos barrocos: piensan en los mensajes políticos de Augusto, capaces de tomar ciertas figuras mitológicas y sus leyendas como prototipos de las acciones imperiales.



Fig. 8. *Efebo con clámide del tipo “Hermes Andros-Farnese”*, Museo del Prado, Madrid.

Tiempo tendremos de volver a este grupo cuando, al final del presente trabajo, estudiemos las representaciones de Antínoo. Por ahora, pasemos a otra escultura, mucho menos conocida, desde luego, porque es realmente mediocre: la que recibe en el catálogo de Schröder el nombre de *Efebo con clámide del tipo “Hermes Andros-Farnese”* (E-500; Schr.198)<sup>7</sup>. Alguien, ignoramos quién, lanzó

<sup>6</sup> S. Schröder (2004), 181.

<sup>7</sup> M.Á. Elvira Barba (2011), LXIV (p. 57).

en el siglo XVII una hipótesis que fue recogida en el inventario de Livio Odescalchi: sería un “giovine ignudo (...) con mano destra che si tira un manto, come clamide sopra la spalla sinistra (...). Tiene un pezzo del bastone del comando, rappresentante Cesare, che nella sua gioventù s’idea l’impero”. ¡Poética imagen, la de César imaginando su destino! Sin embargo, no parece que tuviese éxito tan sugestiva idea, y ningún estudioso, dicho sea de paso, se planteó una identidad alternativa en el campo de los mortales.

No es nuestra intención fijarnos en las numerosas cabezas antiguas que conserva nuestro museo -un campo tan resbaladizo como inabarcable-, pero nos parece curiosa la problemática de una de ellas: es posible, pero no seguro, que la *Cabeza de Serapis* en piedra negra (E-323; Schr.196)<sup>8</sup>, recibiese, cuando estaba -lo que tampoco es seguro- en el palacio de Cristina de Suecia, el extraño nombre de “Seneca, di pietra paragone”. Sea como fuere, nadie volvería a recordarlo.



Fig. 9. *Cabeza de Serapis*, Museo del Prado, Madrid.

Fig. 10. *Doble herma de Afrodita y Eros*, Museo del Prado, Madrid.

Finalmente, nos parece interesante abordar un problema iconográfico parecido en una obra que no perteneció a Cristina de Suecia, sino que llegó al Prado, a principios del siglo XIX, con la colección de José Nicolás de Azara: nos referimos al *Doble herma de Afrodita y Eros* (E-26; Schr.97), que Hübner interpretó como “Busto de dos mujeres griegas (¿Safo y Corina?)”<sup>9</sup>, pero que, a juicio de E. Barrón, “más que a Safo y Corina, en nuestro entender, pudieran

<sup>8</sup> M.Á. Elvira Barba (2011), I-10 (p. 36), y p. 68.

<sup>9</sup> E. Hübner (2008), 148, p. 105.

representar a Safo y Faón”<sup>10</sup>. Como es sabido, la lesbia Safo y la beocia Corina fueron dos famosas poetisas, la primera de principios del siglo VI a.C., y la segunda de época incierta. En cambio, Faón entra casi dentro de la mitología: fue un pobre barquero de Lesbos que se apiadó de Afrodita, cuando ésta se le apareció transformada en anciana, y la llevó en su barca sin pedirle nada a cambio. Ella, entonces, lo convirtió en un joven tan apuesto, que la poetisa Safo se enamoró de él y, al no sentirse correspondida, se suicidó.



Fig. 11. *Herma doble de Dioniso*, Museo del Prado, Madrid.

Por curioso que parezca, el Prado conserva una obra parecida, aunque más pequeña, de origen incierto y considerada hoy un *Herma doble de Dioniso* (E-91; Schr.164). Pues bien, también sus cabezas fueron llamadas en algún momento “Safo” y “Corina”, según señala E. Barrón, que aún acepta tales nombres a falta de otros más convincentes<sup>11</sup>. Sin embargo, ya Hübner se había dado cuenta de que eran figuras ideales, y había pensado en identificarlas, quizá, con “Ártemis” y “Hécate”<sup>12</sup>.

Caso contrario al que venimos viendo, y mucho más raro, es la interpretación de un retrato como una figura mítica. Sin embargo, tenemos al menos un ejemplo en el Prado: la magnífica *Dama de la Época Julio-Claudia* que adorna su sala de Roma (E-164; Schr.34) fue identificada en ocasiones con alguna hilandera mítica

<sup>10</sup> E. Barrón (1908), 26, p. 40.

<sup>11</sup> E. Barrón (1908), 91, p. 82.

<sup>12</sup> E. Hübner (2008), 95, p. 94.

o con una deidad o heroína que llevase en sus manos un hilo<sup>13</sup>. Así, en un catálogo de la colección Odescalchi aparece como “la diosa Lucina”, protectora de los alumbramientos y compañera de las Parcas, y en la lista de embarque de esa misma colección hacia España recibe el nombre de “Arianna”, es decir, de Ariadna, la que entregó su hilo a Teseo para que entrase en el Laberinto de Creta.



Fig. 12. *Dama de la Época Julio-Claudia*, Museo del Prado, Madrid.

Unos años después, en un inventario de Isabel de Farnesio, esta figura aparece como “Aracne”, la mítica tejedora que osó retar a Atenea en el arte del bordado y que, por ello, acabó convertida en araña. Así se abrió una vía interpretativa muy fructífera: por esas mismas fechas, el abate Ajello dudó: ¿estaba ante Caya Cecilia, la esposa de Tarquinio Prisco, cuyo nombre quedó “como sinónimo de mujer hacendosa”? Acaso, pero era preferible, en efecto, la identificación con Aracne. Este criterio se mantuvo durante décadas, pese al distanciamiento de Ponz, que se limitó a decir que “se le ha dado el nombre de Aracnes”. Después,

---

<sup>13</sup> M.Á. Elvira Barba (2011), XX (p. 44); (2012), p. 43-44.

fue abandonado: a mediados del siglo XIX se pensó que la figura representaba a Penélope, la esposa de Ulises, ocupada en la realización de su paño inacabable: así lo vieron los primeros inventarios del Museo del Prado, y así lo recogió, hacia 1850, el Conde de Clarac en su famosa colección de grabados. Hubo que esperar a Hübner para que se impusiese la cordura: la lanzadera es un añadido moderno, y la figura, un retrato más o menos idealizado<sup>14</sup>.

## 2. El problema de la idealización antigua

Esta última escultura nos permite asomarnos a un problema que debemos tener en cuenta desde ahora: después de ver identificaciones manifiestamente erróneas, basadas en la idea renacentista de que los antiguos -griegos o romanos, importaba poco por entonces- representaban figuras históricas de cualquier época con cuerpos y caras ideales, debemos asumir que nuestra división tajante entre retratos de mortales y figuras de dioses y héroes tiene sus propias limitaciones: tanto en Grecia como en Roma, desempeñó un papel ideológico de primer orden el fenómeno de la heroización y divinización de mortales: un problema que inundó el mundo de las artes, creando cuerpos y cabezas idealizados, a menudo difíciles de encuadrar a través de fórmulas racionalistas.

No hace falta que volvamos nuestra vista al Arcaísmo, donde *kouroi* y *korai* nos darían que hablar, y mucho, con sus dos vertientes de figuras funerarias y votivas, ya que, incluso en los santuarios, cabían imágenes de dioses y de donantes yuxtapuestas, con el mismo estilo<sup>15</sup>. Pasemos más adelante, y detengámonos en un momento crucial: aquél en que Alejandro Magno decidió ser considerado como un héroe, al igual que su modelo Aquiles y su antepasado Heracles, o como un dios, un Zeus juvenil con su rayo y su cetro. A partir de entonces, la heroización de los monarcas helenísticos se convirtió en un tópico, y los primeros en cultivarla fueron los inmediatos sucesores del propio Alejandro, los llamados “Diádocos”.

En este punto, es inexcusable acercarse, en nuestro museo, al magnífico bronce conocido como *Cabeza de un Diádoco* (E-99; Schr.9)<sup>16</sup>. Cristina de Suecia lo expuso en su salón de audiencias considerándolo un retrato de Alejandro, y, aunque aparece en el inventario de la colección Odescalchi como “César” -acaso por su corta cabellera-, vuelve a ser un “Alessandro di metallo” en las listas de embarque de esta colección hacia España. Décadas más tarde, en los Inventarios realizados a la muerte de Carlos III, aparecería identificado como “Antínoo”. Pero Hübner pensó que quizá fuese un Dioscuro<sup>17</sup>, y, desde entonces, se planteó un problema que aún hoy sigue en pie: ¿Es el retrato idealizado de un monarca helenístico, o la representación de un héroe mitológico?

---

<sup>14</sup> E. Hübner (2008), 83, p. 89.

<sup>15</sup> M. Carrasco Ferrer (2017).

<sup>16</sup> M.Á. Elvira Barba (2011), IV-1 (p. 36-37).

<sup>17</sup> E. Hübner (2008), 113, p. 89.



Fig. 13. *Cabeza de Diádoco*, Museo del Prado, Madrid.

S. Schröder, el último estudioso que se ha ocupado específicamente de este bronce, a raíz de su reciente restauración<sup>18</sup>, expone de forma exhaustiva la problemática de esta cabeza: puede representar a un personaje mítico, como Aquiles, Meleagro o un Dioscuro, pero también a uno de los sucesores de Alejandro: E. Buschor ha visto en él a Lisímaco de Tracia, mientras que A. Herrmann y otros autores se inclinan por Demetrio Poliorcetes. Schröder asume esta última opinión y la desarrolla, aunque no oculta sus dudas: el perfil parece individualizado, pero el conjunto de los rasgos es ideal; falta la diadema regia, lo que solo puede explicarse antes de la fecha (306 a.C.) en la que Demetrio fue coronado rey. En fin, nos hallamos en la fluida frontera entre lo humano y lo sobrehumano.

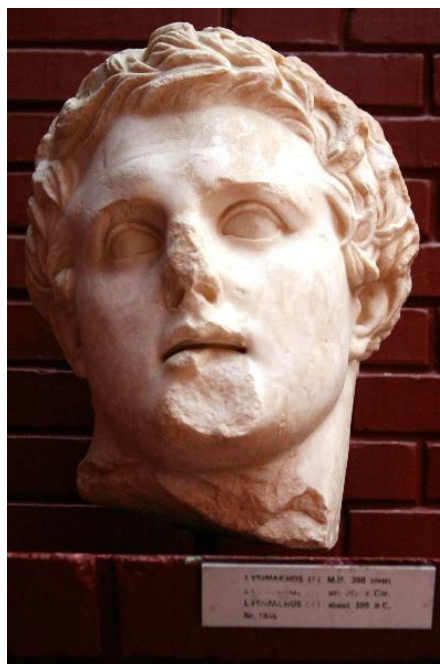


Fig. 14. *Retrato de Lisímaco de Tracia*, Museo de Éfeso.

<sup>18</sup> S. Schröder y E. Arias (2017).

### 3. Antínoo

Por fortuna para nosotros, esta pasión por el retrato heroizado fue decayendo a medida que avanzó el siglo III a.C., y desapareció prácticamente en el Imperio Romano. Pocos estudiosos pondrían hoy en duda el carácter retratístico de la *Dama de la Época Julio-Claudia* a la que hemos hecho referencia, pese a sus rasgos agraciados. Y, sin embargo, hubo en el siglo II d.C. un intento consciente, apoyado por un emperador, de crear, para un mortal escogido, retratos dominados por un halo ideal. Este mortal fue Antínoo, con el que, como acabamos de ver, fue identificada la *Cabeza de un Diádoco* a fines del siglo XVIII.

Apenas merece la pena evocar la figura histórica de este personaje, sobradamente conocido: nacido en Bitinia hacia el año 110 d.C., fue amante de Adriano, murió en el Nilo en extrañas circunstancias (130 d.C.), y, una vez divinizado por el emperador, vio difundida su imagen por muchas provincias del Imperio. Su iconografía no plantea hoy graves problemas: está bien establecida, a través de un centenar largo de esculturas y relieves, de modo que solo caben en su catálogo algunas piezas dudosas<sup>19</sup>. Pero no siempre fue así: hasta el siglo XVIII se discutió el verdadero aspecto de este joven elevado al Olimpo. Muchos eruditos se sentían incapaces de fijar su fisonomía y de hallar límites precisos entre sus efigies y las de héroes y dioses de aspecto juvenil.

De nada sirvió que Andrea Fulvio, en una fecha tan temprana como el 1517, identificase correctamente el perfil de Antínoo en una moneda, y lo publicase en su tratado *Imperatorum et illustrium virorum et mulierum vultus ex antiquis nomismatibus expressis* (Roma, 1517): nadie se fijó en su descubrimiento<sup>20</sup>, y la sugestiva idea del joven amante de un emperador culto y refinado tentó a muchos tratadistas, deseosos de descubrirlo tras las imágenes más bellas.



Fig. 15. Medallón de Antínoo, acuñado en Esmirna.

<sup>19</sup> C.W. Clairmont (1966); H. Meyer (1991).

<sup>20</sup> Incluso cabe señalar que Rafael, por esos mismos años, se inspiró en una verdadera cabeza de Antínoo para imaginar la del *Jonás* de la Capilla Chigi en Santa María del Popolo (Roma).



Fig. 16. “*Antínoo del Belvedere*”, Museo Pío Clementino, Vaticano.

Así, al menos desde 1545 se habló del “*Antínoo del Belvedere*”, obra famosa de las colecciones papales: ese año, Primaticcio le hizo tomar un molde para Francisco I de Francia, y, durante mucho tiempo, nadie dudó de su nombre y belleza: a él se refería Bernini cuando hablaba de “consultar a Antínoo como a un oráculo”. Sólo mucho más tarde se puso en duda tal identificación: Winckelmann dictaminó el carácter puramente ideal de la estatua, y sugirió la posibilidad de que representase a Meleagro. A partir de entonces, se multiplicaron las hipótesis, y hoy se la ve como un *Hermes* de Praxíteles o su escuela<sup>21</sup>.

<sup>21</sup> F. Haskell y N. Penny (1990), 5, p. 160-163.



Fig. 17. *Antínoo Farnese*, Museo Arqueológico Nacional, Nápoles.

En el siglo XVI, solo algunos eruditos y humanistas acertaban: por ejemplo, Fulvio Orsini, en una carta de 1581, identificó correctamente el *Antínoo Farnese* (hoy en Nápoles), sin duda a través de su parecido con retratos monetales. Pero su descubrimiento, como el de Andrea Fulvio, tardó en imponerse sobre alternativas inverosímiles: todavía en 1728, según una conocida frase del *Voyage d'Italie* escrito por Montesquieu, en Roma se seguía llamando “cónsul” a cualquier retrato romano de un hombre maduro imberbe, “filósofo” a cualquiera con barba, y “Antínoo” a cualquier jovencito.



Fig. 18. *Antínoo Capitolino*, Museos Capitolinos, Roma.

Es en este contexto donde debemos explicar el nombre del que aún hoy llamamos “*Antínoo Capitolino*” o “*Antínoo Albani*”, conservado en los Museos Capitolinos desde 1742, cuando ya había pasado de las manos del cardenal Albani a las de Clemente XII<sup>22</sup>. Desde luego, se parece más al “*Antínoo del Belvedere*” que al *Antínoo Farnese*, aunque comparte con ambos la postura de su cuerpo; pero, en este caso, se plantea un resquicio de duda: es innegable que luce una abundante cabellera y que fue hallado en la Villa de Adriano en Tívoli. En tales circunstancias, no podemos excluir del todo la posibilidad de que refleje, con mayor o menor fantasía, el recuerdo de Antínoo.

Teniendo en cuenta estos ejemplos, y el criterio permisivo que revelan, podemos asomarnos de nuevo a las esculturas del Prado, donde no faltan obras que recibieron, en un momento u otro, el nombre de “Antínoo”, además de la ya citada *Cabeza de un Diádoco* en bronce.

Podemos acercarnos en primer término al famoso *Diadúmeno* de Policleto (E-88; Schr.104)<sup>23</sup>, posiblemente concebido por su autor como un *Apolo*. Su identificación con un ser humano siguió dos caminos totalmente distintos. En la colección de Cristina de Suecia se vio en él “un re barbaro antico”, quizá un Ptolomeo<sup>24</sup>, y, en efecto, en la colección Odescalchi aparece citado como “Tolomeo Rè d’Egitto”. Obviamente, tal identificación se basaba en las monedas

---

<sup>22</sup> F. Haskell y N. Penny (1990), 6, p. 163-164.

<sup>23</sup> M.Á. Elvira Barba (2011), LXXIV (p. 61).

<sup>24</sup> W.A. Bulst (1967), p. 130.

de plata de los Ptolomeos, cuyos anversos mostraron durante más de dos siglos, hasta el siglo I a.C., el perfil de Ptolomeo I Lágida más o menos idealizado, con la venda o diadema real ciñendo su cabeza.



Fig. 19. *Diadúmeno* de Policleto, Museo del Prado, Madrid.

Pero el abate Ajello buscó una solución alternativa: propuso identificar al *Diadúmeno* con “Antínoo”, y dio las siguientes razones: “La belleza de la cara y la cabellera rizada lo identifican con Antínoo, famoso por sus estatuas y bien conocido por medallas griegas. Un camafeo de Maffei con la inscripción ANTINOOC se le parece mucho, aunque no lleve, como nuestra obra, una diadema sobre la cabeza”<sup>25</sup>. Opinión tan aparentemente documentada se impuso, sin ninguna comprobación, en el Inventario realizado a la muerte de Carlos III; por suerte, Ponz, más precavido, se limitó a señalar que “se le ha dado el nombre de Antínoo”<sup>26</sup>, y, ya en El Prado, se abandonó tal tesis.

No vamos a adentrarnos aquí en el espinoso problema del *Efebo del tipo “Eros de Parion”*, a veces conocido como “*Hermafrodita*” (E-12; Schr.155), y de su posible confusión con el *Adolescente desnudo renacentista* (E-85). Baste decir que uno de los dos, o ambos, fueron llamados en ocasiones “Antínoo”, “Antínoo cuando era niño” o “Ptolomeo joven”, sin duda por comparación con el *Diadúmeno*. Quien quiera saber más sobre este punto, puede acudir, si lo desea, a otros trabajos nuestros<sup>27</sup>.

<sup>25</sup> Recoge este texto M.Á. Elvira Barba (1998), p. 151-152.

<sup>26</sup> M.Á. Elvira Barba (2012), p. 39.

<sup>27</sup> M.Á. Elvira Barba (2011), XXVII (p. 46-47); (2012), p. 40 y nota 46.



Fig.20. *Adolescente desnudo renacentista*, Museo del Prado, Madrid.

Dejando ya las esculturas que pertenecieron a Cristina de Suecia, debemos señalar que, en el Inventario realizado a la muerte de Carlos III, en el Palacio Real aparece citado otro “Antínoo”<sup>28</sup>: es el magnífico *Hermes*, llamado a veces “*Joven orador*” en las descripciones del Prado (E-39; Schr.148)<sup>29</sup>. Era una adquisición muy reciente para la colección real por aquellas fechas, y acaso pasó de Italia a España con tal nombre, que pronto caería en el descrédito. El Conde de Clarac, hacia 1850, le daría el de “Orador”, y el Inventario del Prado de 1849-1857, el más específico de “Joven orador de la escuela de Platón”.

<sup>28</sup> F. Fernández-Miranda (1988-1991), nº 772.

<sup>29</sup> M.Á. Elvira Barba (2012), p. 51 y nota 110.



Fig. 21. “Joven orador”, Museo del Prado, Madrid.

Frente a estos “*Antínoos*” ficticios, asombra comprobar cuánto tardaron en identificarse los dos verdaderos *Antínoos* antiguos que hoy adornan nuestro museo.

El más importante, el magnífico *Busto de Antínoo* (E-60; Schr.56)<sup>30</sup> aparece descrito en la colección de Cristina de Suecia como un simple “*giovane nudo*” sobre un pedestal “*bigio*”, y ello nos plantea un curioso problema: quizá fue

---

<sup>30</sup> M.Á. Elvira Barba (2011), X,1 (p. 38).

completado precisamente con ese pedestal pensando en convertirlo -como se hizo en efecto- en *pendant* para la *Cabeza de Aquiles* completada como busto (E-110; Schr.132), que, como ya hemos dicho, era entonces considerada un retrato de Alejandro Magno. ¿Se pensó en crear un “Hefestión”, amante del monarca? ¿o se le vio, paradójicamente, como un “Aquiles”, su modelo mítico? Por fortuna, las dudas concluyeron pronto: en la colección Odescalchi aparece ya correctamente identificada nuestra obra como “busto nudo di Antínoo”, y nadie se equivocaría desde entonces.



Fig. 22. *Busto de Antínoo*, Museo del Prado, Madrid.

Más curioso aún es que no se haya reparado hasta época reciente en el retrato de Antínoo que corona al personaje de la izquierda, o “joven de la páttera”, en el *Grupo de San Ildefonso* (E-28; Schr.181). Cuando Hübner estudió la escultura, ya expuesta en El Prado, criticó a quienes habían sugerido una identificación tan acertada: “Visconti (*Su due mosaici*, Parma, 1788, pág. 31) (...), inclinado a ver retratos en todas partes debido a la aguda visión que le proporcionaron sus estudios iconográficos, pretende reconocer (...) en el joven de la izquierda a Antínoo”; varios autores le han hecho caso -sigue Hübner-, llegando alguno a ver en el otro personaje el “demonio vital de Adriano”, pero todos se han equivocado: “sólo se puede admitir lejanamente la semejanza con los conocidos rasgos de Antínoo”, y nada más<sup>31</sup>.

<sup>31</sup> E. Hübner (2008), 67, p. 76.

La opinión de Hübner resultó demoledora durante décadas: E. Barrón comentó el *Grupo de San Ildefonso* sin aludir para nada a Antínoo<sup>32</sup>, de modo que fue más tarde, ya en el siglo XX, cuando se impuso la identificación de este retrato y su sentido en la escultura. Así, vemos que R. Ricard señala, como uno de los títulos que se han dado a este grupo, el de Antínoo junto al Genio de la Muerte<sup>33</sup>, recordado aún por W. Iwas en 1976<sup>34</sup>. ¡Vano intento de interpretación! No cabe duda de que este retrato de Antínoo, identificado como Antínoo-Apolo por su corona de laurel, fue colocado en el grupo en el siglo XVII, en 1623, para ser exactos, por obra del restaurador Ippolito Buzio. Por tanto, nada tiene que ver con el conjunto escultórico, fechable bajo Augusto. Además, pese a su idealización, contrasta, por su carácter de retrato, en un conjunto que no oculta su carácter mítico o alegórico.

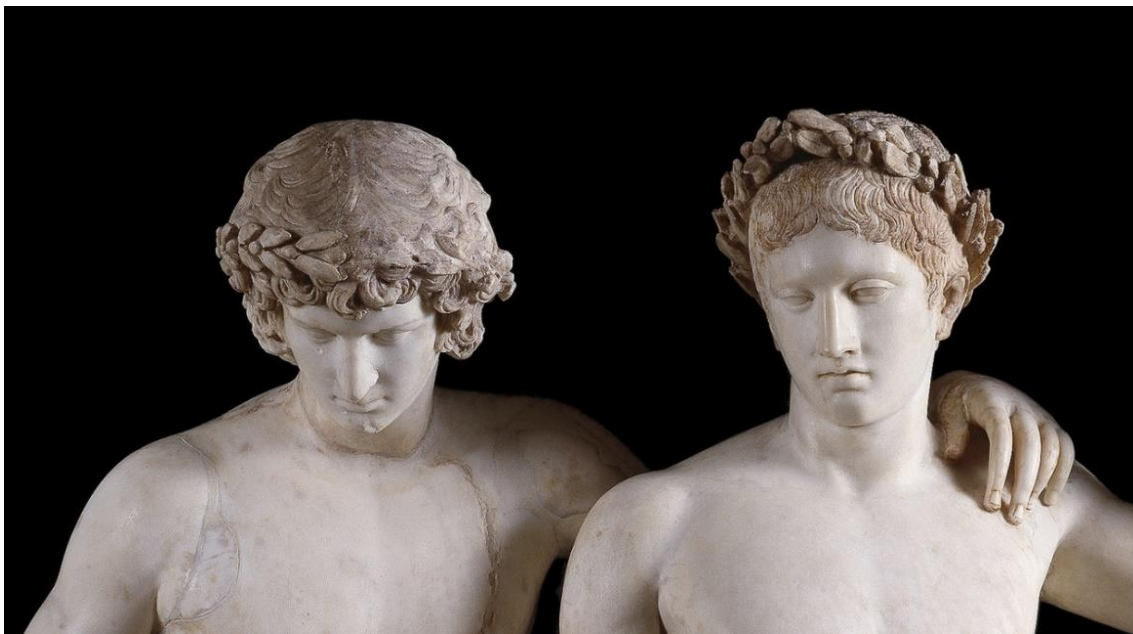


Fig. 23. *Grupo de San Ildefonso*, con el retrato de Antínoo a la izquierda, Museo del Prado, Madrid.

\* \* \*

---

<sup>32</sup> E. Barrón (1908), 28, p. 41-43.

<sup>33</sup> R. Ricard (1923), p. 45.

<sup>34</sup> Citado por S. Schröder (2004), 181.

## Fuentes y Bibliografía

- Anónimo “Variedades”, *Revista de Archivos, Bibliotecas y Museos*, VI, p. 163-164 y 180-181 (lista de embarque de las esculturas de la colección Odescalchi hacia España), 1876.
- Barrón, E., *Museo Nacional de Pintura y Escultura. Catálogo de la escultura*, Madrid, 1908.
- Blanco, A. y Lorente, M., *Catálogo de la escultura. Museo del Prado*, Madrid, 1969.
- Boyer, F., “Les antiques de Christine de Suède à Rome”, *Revue Archéologique*, p. 254-267, 1932.
- Bulst, W.A., “Die Antiken-Sammlungen der Königin Cristina von Sweden”, en “*Ruperto-Carola*”: *Zeitschrift der Vereinigung der Freunde der Studentenschaft der Universität Heidelberg e. V.*, XIX, 41, p. 121-135, 1967.
- Carrasco Ferrer, M., *La Acrópolis de Atenas, de santuario a museo*, Saarbrücken, 2017.
- Clairmont, C.W., *Die Bildnisse des Antinous. Ein Beitrag zur Porträtplastik unter Kaiser Hadrian*, Bibliotheca Helvetica Roman, vol. VI, Roma, 1966.
- Comte de Clarac, *Musée de sculpture antique et moderne*, París, 1826-1853.
- Coppel, R., *Museo del Prado. Catálogo de la escultura de época moderna. Siglos XVI-XVIII*, Santander, 1998.
- Elvira Barba, M.Á., *El Cuaderno de Ajello y las esculturas del Museo del Prado*, Madrid, 1998.
- Elvira Barba, M.Á., “Cleopatra o Ariadna. Retorno a un debate superado”, *Anales de Historia del Arte*, 20, p. 9-28, 2010.
- Elvira Barba, M.Á., *Las esculturas de Cristina de Suecia*, Madrid, 2011.
- Elvira Barba, M.Á., “De la iconografía al estilo. Las colecciones reales de escultura clásica”, en M. Almagro-Gorbea y J. Maier Allende (eds.) (2012), *De Pompeya al Nuevo Mundo. La Corona Española y la arqueología del siglo XVIII*, Real Academia de la Historia y Patrimonio Nacional, Madrid, p. 33-51, 2012.
- Fernández-Miranda, F., *Inventarios Reales. Carlos III (1789-1790)*, 3 vols., Madrid, 1988-1991.
- Haskell, F. y Penny, N., *El gusto y el arte de la Antigüedad*, Madrid (traducción de *Taste and the Antique. The Lure of Classical Sculpture 1500-1900*, Yale Univ. Press, 1981), 1990.
- Hübner, E., *Las colecciones de arte antiguo en Madrid*, Madrid (traducción de *Die antiken Bildwerke in Madrid*, Berlin, 1862), 2008.
- Meyer, H., *Antinoos. Die archäologischen Denkmäler unter Einbeziehung des numismatischen und epigraphischen Materials sowie der litterarischen Nachrichten*, Múnich, 1991.
- Ponz, A., *Viaje de España*, vol. X, Madrid (reeditado en Madrid, 1988), 1787.
- Ricard, R., *Marbres antiques du Musée du Prado*, Burdeos, 1923.
- Schröder, S., *Catálogo de la escultura clásica del Museo del Prado*, Madrid, 1993-2004.

- Schröder, S. y Arias, E., *Demetrio Poliorcetes. Un bronce helenístico recuperado*, Madrid, 2017.
- Schröder, S. y Elvira Barba, M.Á., “Eutichio Ajello (1711-1793) y su Descripción de la célebre Real Galería de San Ildefonso”, *Boletín del Museo del Prado*, XXIV, 42, p. 40-88, 2006.
- Tormo y Monzó, E., *Museo del Prado. Catálogo de las esculturas, I*, Madrid, 1949.
- Walker, S., “The Sculpture Gallery of Prince Livio Odescalchi”, *Journal of the History of Collections*, 6 n° 2, p. 188-219, 1994.