



LA COLECCIÓN DE CRISTINA DE SUECIA (y 3)

Museo del Prado

Javier Blanco Planelles



CONTEMPLAR LA OBRA DE ARTE. *Muchas de las piezas que hoy nos han llegado son fragmentos que se inscribían en una narración muy distinta a la que se dio en el pasado remoto. La comprensión y el disfrute de una obra cambia de un día a otro. Las obras de arte mutan con el tiempo, incluso aunque persistan visualmente idénticas, causan una impresión distinta según quién las acompañen (...) Habitamos en un mundo de perspectivas que se disuelven, en un presente que no deja de cambiar. El hoy siempre se mueve y desde esa atalaya, el pasado, en apariencia cambia de continuo. Esto ocurre en una escala amplia, histórica pero también en nuestros encuentros personales con el arte, de un día para otro.*

MARTIN GAYFORD (crítico de Arte) Cita con el arte 2021



CRISTINA DE SUECIA

FELIPE V E ISABEL DE FARNESIO

- **19 de abril de 1689** Muere **Cristina de Suecia**
- **8 de junio de 1689** Muere su único heredero el **Cardenal Decio Azzolini**
- Su sucesor será su sobrino **Pompeo Azzolini**. Al no poder mantener la residencia y el gran conjunto escultórico puso todo a la venta
- **1692 Livio Odescalchi** adquirió las esculturas, pinturas, tapices, monedas y gemas por 123.000 escudos. Para albergar tal colección alquiló el Palacio en Piazza dei Santi Apóstol, antigua residencia de los Chigi, aquí las piezas estaban dispuestas sin ningún orden excepto las Musas.
- **1713** Muere Livio Odescalchi, su heredero fue **Baldassare Odescalchi**, Duque de Bracciano no pudo mantener el patrimonio por lo que lo vendió por separado.
- **1724** La colección de esculturas clásicas fue sin duda la más importante de las que adquirieron **Felipe V e Isabel de Farnesio** y sigue siendo por la calidad de sus piezas el núcleo fundamental de las esculturas expuestas en el Museo Nacional del Prado .
- **1829** La colección ingresa en el **Museo del Prado**

El conjunto más valioso de las esculturas clásicas del Prado procede de la colección de Cristina de Suecia. Se trata en su mayoría de réplicas romanas de obras famosas del arte griego:

- **Originales griegos-**

- Cabeza de bronce
- *Baco* de mármol

- **Copias romanas de originales griegos**

- **Del siglo V a. C.**

- *Atenea*, de Mirón,
- *Diadúmeno*, de Policleto
- Cabeza de *Atenea tipo Velletri*
- *Deméter*

- **Del siglo IV a. C.**

- *Leda*, de Timoteo
- *Sátiro en reposo*, de Praxiteles
- *Apolo Patroos*, de Eufránor

- **De época helenística**

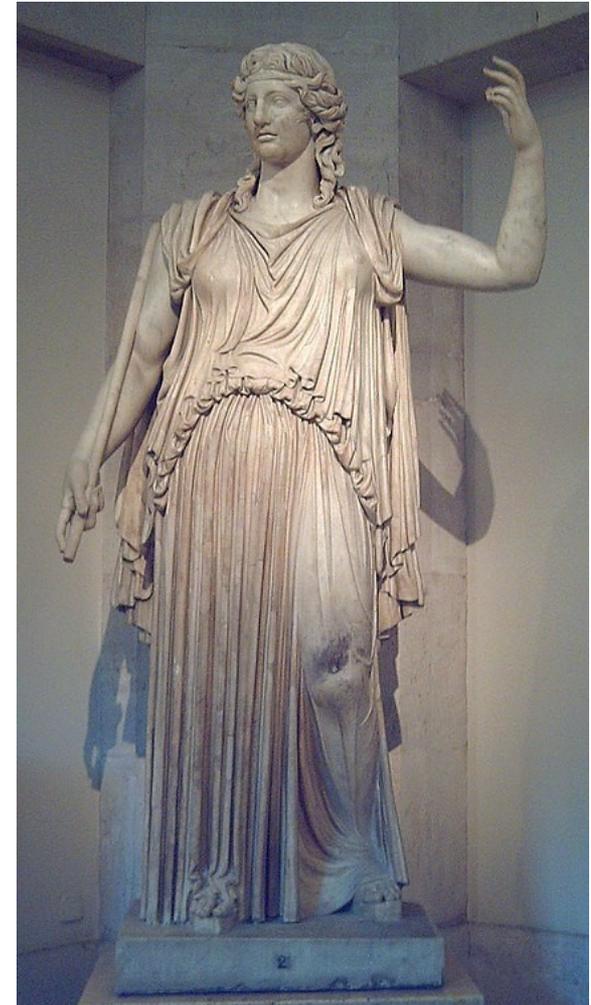
- *Venus del tipo Capitolino*
- *Ocho musas sentadas* de la Villa Adriana de Tívoli
- *Fauno del cabrito*
- *Musa apoyada*
- *Venus del pomo*
- *Afrodita agachada*
- *Ariadna*, interpretada entonces como Cleopatra
- Cabeza de *Aquiles* conocida en su época como Alejandro

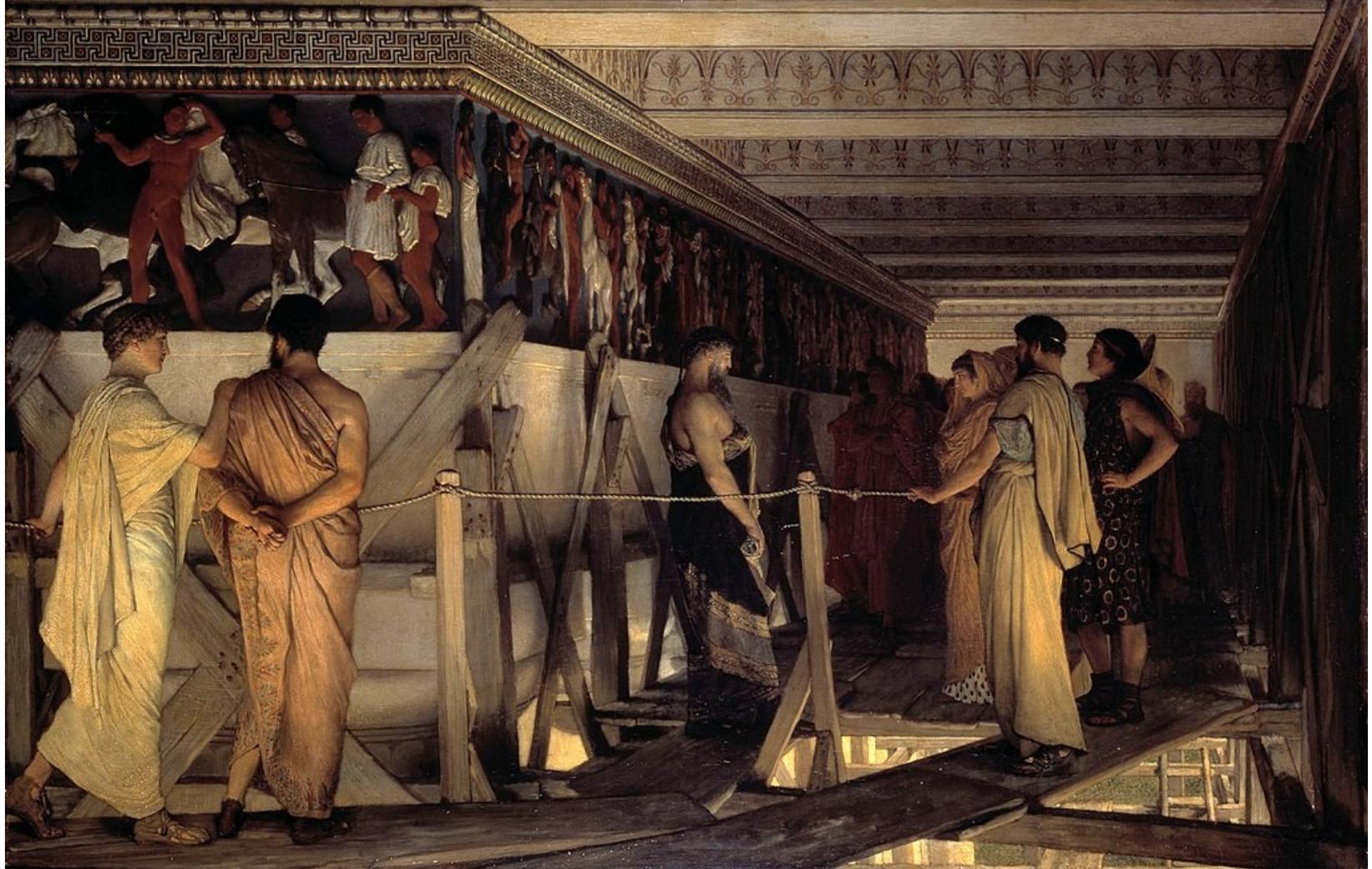
- **De época romana**

- *Grupo de San Ildefonso*
- Altar con relieves báquicos
- *Atenea Prómaco*
- Estatuas-retratos de Augusto y de una dama romana
- Bustos de *Adriano*, *Sabina* y *Antínoo*, entre otros.

- Un rasgo característico de su colección son las estatuas barrocas que incorporan fragmentos antiguos, como la *Clitia*, de Giulio Cartari, o *El sueño*, que utiliza un torso de la escuela de Policleto.

- Tampoco faltan estatuas completamente modernas, como *Augusto*, de Nicolas Cordier, *Apolo*, de Francesco Maria Nocchieri, conservado en La Granja, o los Cupidos que fueron añadidos a dos musas.





Fidias mostrando el friso del Partenón a sus amigos Lawrence Alma-Tadema , 1868. Óleo sobre panel de caoba. Museo de Birmingham (Reino Unido). Las estatuas antiguas no eran de mármol blanco, sino "un derroche de color y una decoración deslumbrante". Demuestra que nos hemos imaginado mal el mundo antiguo



VENUS DEL DELFÍN

Copia romana (h. 140-150 d.C.)

De un original del helenismo temprano (h. 280-250 a.C.) Mármol 200 x 50 cm

A mediados del siglo IV a. C. se instaló en Cnido la estatua de Afrodita del escultor Praxíteles, el cual creó de esta manera la **primera representación de un desnudo femenino de la escultura griega** de gran tamaño, y por la gran fama que rápidamente alcanzó, también otros escultores hicieron suyo el tema.

Muestra la tipología de Afrodita Capitolina (en el Museo Capitolino en Roma y que fue copiada en época romana) también conocida como Venus púdica. La diosa lleva la mano izquierda a la región púbica y con la mano derecha se toca el pecho izquierdo. Este ademán quizá se remonte a un antiguo esquema iconográfico, documentado en el arte menor griego aproximadamente entre 1000 y 700 a. C. En ésta el gesto de la mano hace referencia al pudor.

Hallada en Roma junto a San Lorenzo Panisperna y adquirida por Cristina de Suecia para su colección.

La estatua, de mayor tamaño que el natural, está muy bien conservada, con la cabeza y los brazos sin quebraduras.

Los notables añadidos, realizados probablemente en el taller de Bernini, no corresponden plenamente con la tipología antigua.





La cabeza del delfín es muy ancha y de estilo barroco, mientras que la pierna derecha originalmente estaba más pegada a la pierna de apoyo y el pie no estaba colocado hacia atrás, sino a la altura del otro pie. La diosa no está completamente erecta, sino ligeramente inclinada para cubrir su desnudez. Los brazos cruzados por delante del cuerpo y el contorno de los hombros crean un hexágono, que sólo está interrumpido por el antebrazo derecho, que se dirige al pecho. El vientre protuberante con su gran ombligo de forma triangular está representado de forma suave y sensual. El delfín es una reinterpretación romana de la estatua, en tanto se hace referencia al lugar de nacimiento de Afrodita, nacida de la espuma. La Venus se encontraba en un jardín de una villa, situándola en época temprano-antoniniana



DIADÚMENO

De un original en bronce de Policleto (h. 420 a.C.) Copia romana en mármol 140-150 d. C.

202 cm.

Diadúmeno, etimológicamente **«el que se ciñe una cinta»**.

Escultura completada en el siglo XVII por uno de los más eminentes talleres de Roma que solo se equivocó en el brazo derecho, debido a que el tipo estatuario con su particular motivo iconográfico (ceñirse la cabeza con ambas manos) fue completada en actitud de tensar un arco. No fue identificado por Winckelmann hasta 1764.

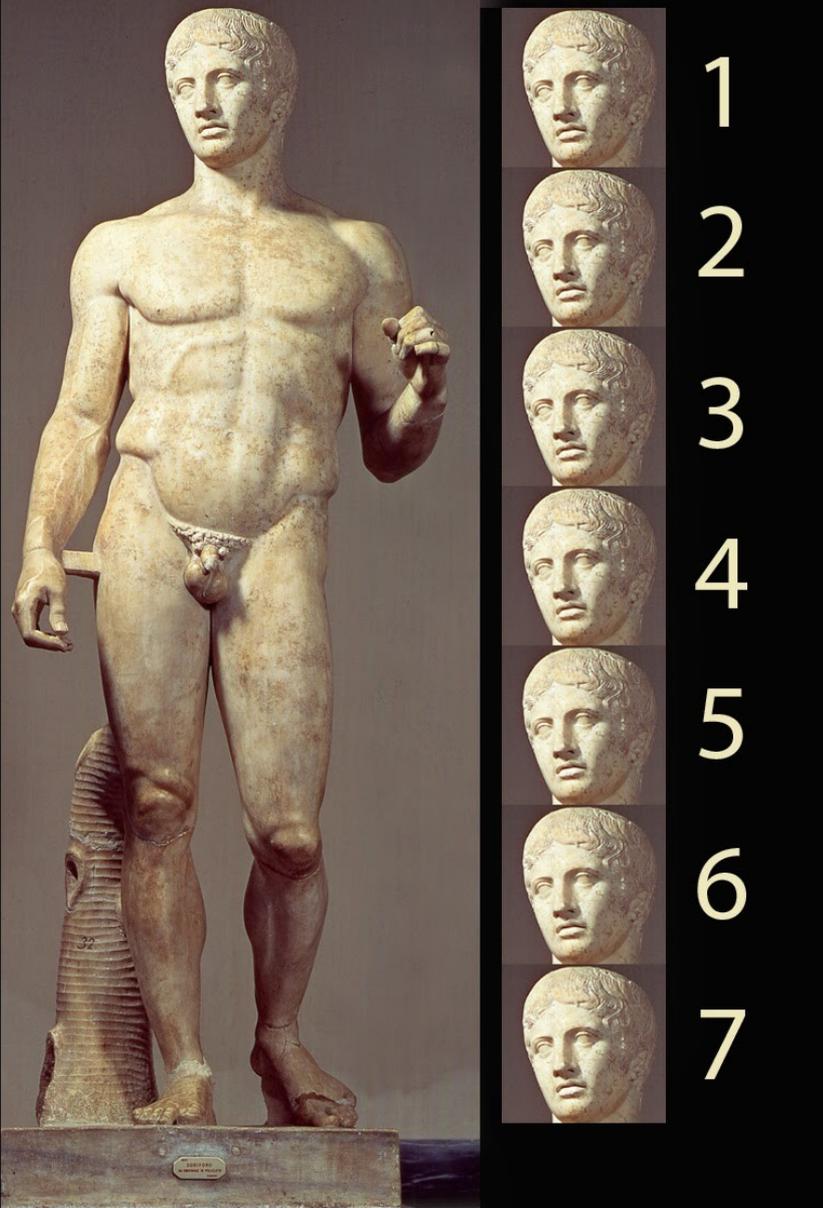
Una de las mejores y más completas de las cincuenta réplicas del Diadúmeno.

El tema central del trabajo de Policleto era la representación del hombre perfecto. Con ello no solo se refería a la perfección física. La armonía y simetría de las partes en el conjunto, formuladas por medio de relaciones numéricas, eran identificadas por Policleto con lo bello-bueno y probablemente fueran concebidas como una imagen del orden divino en el sentido pitagórico de la especulación numérica.



La obra pertenece al Pleno Clasicismo, y cumple con muchas de sus características:

- La anatomía busca el ideal de belleza, a través de conceptos racionales como la armonía y la proporción.
 - Todo el peso del cuerpo cae en la pierna derecha mientras la izquierda se flexiona un poco
 - Policleto, en su obra teórica "Kanon" hoy perdido realiza un estudio matemático de la relación de cada una de las partes del cuerpo con el todo, convirtiendo la belleza en una expresión lógica, matemática y racional.
 - Empleó un canon donde la medida del cuerpo debía ser igual a siete cabezas, pero además cada una de las partes aparece perfectamente relacionada, así podemos observar:
 - El abdomen se inscribe en un círculo.
 - Los pies tienen la misma medida que la cabeza.
 - En cuanto al rostro, se divide en tres partes iguales, que comprenden la sien, la nariz y la boca.
- Toda la representación guarda proporciones entre sus partes sin dejar nada al azar, creando un ritmo o eurhythmia, como decían los griegos, en toda la composición.



La fama de Policleto en la Antigüedad era grande, debido a que, además del valor de modelo que desde temprano se atribuyó a sus obras, también era conocido como autor de un escrito teórico (el “Canon”), en el que explicaba sus sistema de composición y definía la distribución proporcional como la correspondencia funcional de las partes y los miembros del cuerpo.

En tanto Fidias y sus discípulos creaban sobre todo imágenes de dioses, el tema central de la obra de Policleto, que tenía su taller en Argos, en el Peloponeso, era la representación del hombre perfecto en la armonía y simetría de las partes en el conjunto, formulado por medio de relaciones numéricas, era identificada por Policleto con lo bello-bueno y probablemente fuera concebido como una imagen del orden divino en el sentido pitagórico de la especulación numérica.

DORÍFORO (portador de lanza) DE POLICLETO
450-440 a.C. Copia del Museo Arqueológico
Nacional de Nápoles

MUSEO ARQUEOLÓGICO DE ATENAS



MUSEO DEL PRADO



El original fue realizado en bronce con la técnica de la cera pérdida, la copia está realizada en mármol. Ubicada dentro del Pleno Clasicismo en el arte griego. A lo largo del Imperio romano no faltaron reproducciones de mejor o peor calidad para termas y mansiones patricias. **La copia más perfecta es la que se halla en el Museo del Prado**



- Escultura exenta que representa a un atleta
- Aunque la imagen representa un momento estático, lo dota de movimiento, con el uso del contrapposto, donde una pierna sostiene el peso y la otra queda exonerada, a lo que también contribuye el giro de la cabeza hacia un lado.
- El rostro abandona la sonrisa arcaica para representar el conocido como *ethos* griego -lo que nosotros llamados ética-, una expresión severa y contenida que no deja transmitir emociones.
- En el modelado se acentúa cada articulación, así queda bien marcado el pliegue inguinal, la línea de los hombros y la línea central del torso, que dan lugar a la creación de volúmenes y contrastes de luces y sombras, que permiten definir mejor la escultura.
- La apertura de los brazos rompe con la concepción de estatua-bloque y abre múltiples puntos de vista para el espectador, aunque la vista frontal sea la predominante.
- Arco inguinal y arco torácico forman un círculo con el centro en el ombligo



En la base del "Diadúmeno" aparece incisa la marca incisa que indica la propiedad de la reina Isabel de Braganza, la flor de lis.

Es la mejor de las copias que existen del original griego al tratarse de un modelo de perfección humana para los griegos.



DEMÉTER –diosa griega de la agricultura-

Copia romana. Primer cuarto del siglo III, de un original griego hacia 420 a.C..

Mármol blanco, 222,5 x 115 cm.

Réplica romana que reproduce una escultura de la diosa de la tierra cultivada.

Estaba expuesta en el santuario de **Eleusis**, lugar famoso por sus ritos místéricos durante toda la Antigüedad.

El original fue realizado hacia el 420 a.C. por Agorácrito o Alcámenes, los principales discípulos de Fidias, recordando con sus pliegues y actitud las cariátides del Erecteo en la Acrópolis de Atenas.

Cabeza y brazos son añadidos de la época barroca.

Procede de la colección Odescalchi de donde llegó al Palacio de La Granja de San Ildefonso.



ERECTEION. ACRÓPOLIS, ATENAS (421-406 a.C) El templo está dedicado a Atenea, Poseidón y Zeus. Reunía algunas de las reliquias más antiguas y más sagradas de los atenienses. Es en este lugar donde tuvo lugar la disputa entre Atenea y Poseidón, donde se puede ver la marca de su tridente sobre una roca.





Filósofo epicúreo

Copia romana (mitad siglo II en época de los antoninos) de un original helenístico hacia 270 a.C. Mármol blanco con pátina gris, 56 x 23 cm.

El cuerpo es copia romana que acaso representaba a un filósofo de la escuela epicúrea.

La cabeza es una obra barroca, copia del conocido tipo denominado pseudo-Séneca.

Aparece mencionada por primera vez en la colección de Cristina de Suecia y aparece ya restaurada como efigie de Séneca y, desde entonces, no parece haber sufrido variaciones sensibles hasta hoy.



La estatua, muy popular en tiempos imperiales romanos, según se comprueba a través de numerosas copias. Leda, que estaba casada con el rey espartano Tindáreo y que llegó a ser famosa como amante de Zeus. La representación se basa en una versión del mito que Eurípides utilizó en su tragedia Helena, representada en Atenas probablemente en el 412/411 a. C.

Leda da cobijo al ave bajo el manto alzado y mira hacia el águila que no ha sido representada y que parece amenazar al cisne. Al parecer, ella se ha levantado con un movimiento brusco de la roca en la que está sentada sobre su manto, ya que el nudo del delgado chitón, casi transparente, se ha desatado en el lado de su hombro derecho, de modo que la prenda interior sólo cubre la mitad izquierda del cuerpo. La obra representa una situación transitoria, de corta duración, lo que permite prever un asunto que en el siglo IV aún no constituía un tema de la escultura; la unión amorosa de Leda con el cisne, que pasó a ser representada sólo posteriormente, en las obras de arte helenísticas.

LEDA DE TIMOTEO
Hacia 135. Mármol blanco,
143 x 70 cm

Además de la representación bien diferenciada de los pliegues en el área de los pies, llama la atención el esmerado trabajo de la roca que sirve de asiento,. Las proporciones

VILLA ADRIANA

Construida como un refugio de verano privado entre **el 118 y el 134 d.C. por el emperador Adriano** (Itálica o Roma 76- 138 Bayas)

La Villa de Adriano era un vasto museo al aire libre de la mejor arquitectura del mundo romano.

Los terrenos del palacio imperial cubrían un área de **120 hectáreas** y estaban llenos de reproducciones a gran escala de los edificios favoritos del emperador de Grecia y Egipto.

Aunque las **excavaciones en este sitio comenzaron en el siglo XVI**, muchas de las ruinas que yacen esparcidas en los campos circundantes aún no se han identificado con certeza.

Las esculturas de las Musas son obras excepcionales de muy famosas en Europa de las que habla Winckelmann

VILLA ADRIANA. UN ESTUDIADO PAISAJE ARQUITECTÓNICO

- La antigua Tibur, ciudad fundada por los latinos al sureste de Roma a los pies de los Montes Tiburtinos.
- Convertida en la época augustal en una de las localidades de veraneo más de moda entre los patricios romanos, : aquí veranearon Casio, Mecenas, Horacio, Quintilio, Varo, Cátulo, Salustio, Augusto y, naturalmente, Adriano.
- Lugar famoso por la belleza del lugar
- Otro atractivos era el célebre santuario de Hércules, el Oráculo de la Sibila y las termas de aguas sulfurosas situadas en la llanura inferior.
- El conjunto de edificios, que ocupa un área de cerca de 120 hectáreas
- El lugar fue ocupado anteriormente por una villa de la época republicana, y se inserta en el ambiente circundante sin forzarlo, aparentemente de una forma espontánea
- B. Cunliffe lo ha definido como “**un estudiado paisaje arquitectónico**”.
- La construcción del enorme complejo, iniciada en el 118, duró más de diez años, o sea el período en el cual Adriano inspeccionó las distintas provincias del imperio.
- La villa quiere ser en cierto sentido una antología de recuerdos de aquellos viajes, además de la simbólica representación del inmenso territorio cuya unificación fue tan tenazmente perseguida por el emperador.
- Basándose en una moda ya en uso en la época republicana, Adriano, particularmente sensible a cualquier forma de arte y amante de la tradición helenística, se inspiró de hecho para la construcción de su residencia en modelos célebres, imitando libremente los lugares
- Adriano, emperador entre 117 y 134 d. de C.
- Al principio los trabajos se limitaron a la reestructuración y ampliación de los edificios preexistentes, a los que se añadieron unas instalaciones termales, un gimnasio y una sala para los banquetes oficiales.
- Almacenes, pórticos, piscina e incluso un teatro- fue construido a medida que el lugar iba adquiriendo sus dimensiones monumentales definitivas, que puede decirse que se completaron solamente en el 133.
- Es interesante observar cómo toda la zona estaba dotada de un auténtico sistema de calles subterráneas, algunas de las cuales pueden recorrerse incluso con carros, una especie de red de servicio independiente, concebida para no molestar los niveles superiores.



MOSAICO DE LAS PALOMAS

Museo Capitolino. siglo II a.C., atribuido a Sosos
cm 85 x 98. Emblema pavimental

La inmensa villa imperial cercana a Tívoli con sus jardines, teatros, bibliotecas, estanques, termas y palacios en medio de una vegetación que intenta volver a ocultarla, fue expoliada de sus tesoros artísticos por Constantino, que se llevó lo mejor a Constantinopla, así como por los bárbaros y por sucesivas familias nobles romanas. Aun así, los Museos Vaticanos conservan el **Discóbolo de Mirón** y el Museo Capitolino, el **Mosaico de las Palomas**, entre otras piezas únicas. El gran mausoleo circular de Adriano a orillas del Río Tíber es conocido por la estatua que domina los edificios construidos encima, como Castel Santangelo.



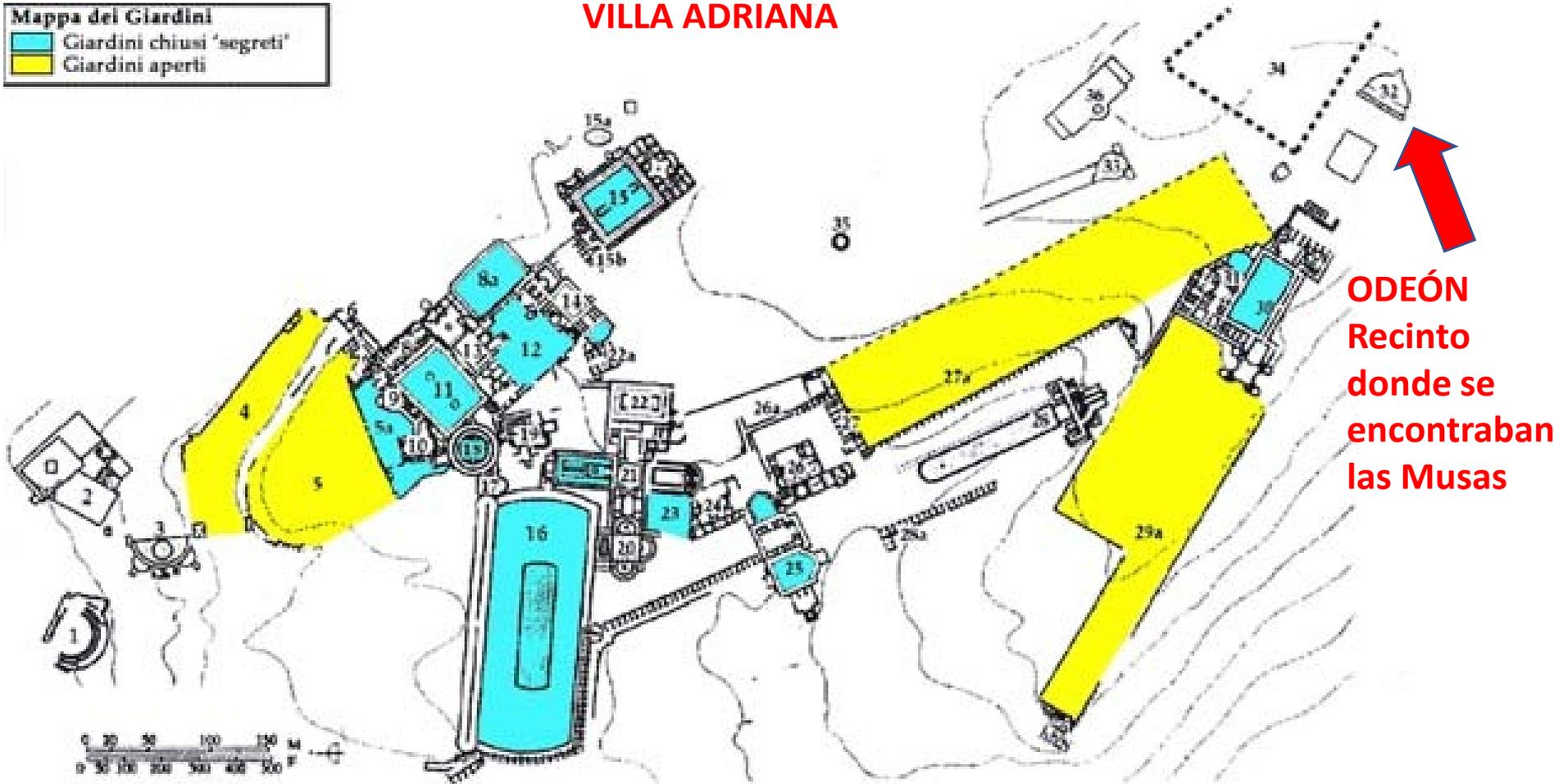
Situado cerca de Tivoli, a unos 20 kilómetros al este de Roma, la villa de 120 hectáreas - declarada Patrimonio de la Humanidad- sirvió de refugio para Adriano y su corte de 3.000 trabajadores. Incluía lo que se considera el mayor ejemplo romano de integración de arquitectura, jardines, escultura y fuentes. Contenía palacios, templos, bibliotecas, salas de banquetes, cuartos para huéspedes y esclavos o edificios tan innovadores como el llamado Teatro Marítimo, una isla redonda rodeada por un foso donde el emperador tenía sus habitaciones privadas, baños y estudio.

Mapa dei Giardini

Giardini chiusi 'segreti'

Giardini aperti

VILLA ADRIANA



ODEÓN
 Recinto
 donde se
 encontraban
 las Musas

1 Teatro Greco	11 Cortile delle Biblioteche	21 Ninfeo Stadio	28 Canopo
2 Palestra	12 Palazzo Imperiale	22 Edificio con Peschiera	28a Sostruzioni Ovest del Canopo
3 Ninfeo Fede	13 Criptoportico con Volta a Mosaico	22a Caserma dei Vigili	29 Roccabruna
4 Terrazza di Tempe	14 Edificio con Pilastri Dorici	23 Quadriportico	29a Splanata di Roccabruna e Accademia
5 Terrazza inferiore Biblioteche	15 Piazza d'Oro	24 Piccole Terme	30 Accademia
5a Terrazza superiore Biblioteche	15a Arena dei Gladiatori	25 Vestibolo	31 Tempio di Apollo
6 Padiglione di Tempe	15b Casa Colonica	26 Grandi Terme	32 Odeon
7 Triclinio Imperiale	16 Pedile e Cento Camerelle	25a Criptoportico delle Grandi Terme	33 Inferi
8 Hospitalia	17 Sala dei Filosofi	27 Padiglione e Sostruzioni Pretorio	34 Grande Trapezio
8a Peristilio Esterno	18 Teatro Marittimo	27a Splanata del Pretorio	35 Mausoleo
9 Biblioteca Latina	19 Terme con Hellocaminus		36 Tempio di Pluto
10 Biblioteca Greca	20 Edificio con Tre Esedre		



VILLA ADRIANA,
Vista aérea del
Teatro
Marítimo

El conjunto está formado por un murallón anular, porticado hacia el interior, y por un canal que delimita una isleta circular, en su tiempo dotada de dos puentecillos: sobre ella surgía una villa en miniatura destinada al reposo y al aislamiento, dispuesta alrededor de un patio con fuente y completada con unas pequeñas instalaciones termales



Teatro Marítimo una de las zona más conocidas de Villa Adriana, por su belleza y su buen estado de conservación. Este espacio era la parte más íntima y privada de las que conformaban el conjunto palacial. A él se retiraba Adriano cuando quería aislarse del mundo, dedicarse a la lectura, la escritura...



Teatro Marítimo (reconstrucción virtual) . Se trata de una piscina redonda con una isla en el medio , rodeada de columnas. La isla, a la que se llega por medio de un puente giratorio, fue probablemente el estudio privado de Adriano , donde se retiró de las preocupaciones del Imperio para disfrutar de sus dos pasatiempos favoritos, la pintura y la arquitectura .



VILLA ADRIANA. CÁNOPE . En la Villa Adriana hubo más de 400 estatuas hoy muchas repartidas en colecciones privadas y en los más importantes museos del mundo, entre ellos el Prado.

La Villa fue declarada Patrimonio de la Humanidad por la Unesco en 1999



VILLA ADRIANA.

VISTA DEL CÁNOPE . UNO DE LOS LUGARES MÁS EMBLEMÁTICOS DEL RECINTO Estuvo rodeada por un gran jardín con un estanque, denominado Canope en honor al canal que conectaba Alejandría con la ciudad egipcia de Canope. El estanque estaba rodeado por columnas clásicas y arcos con copias de esculturas griegas.

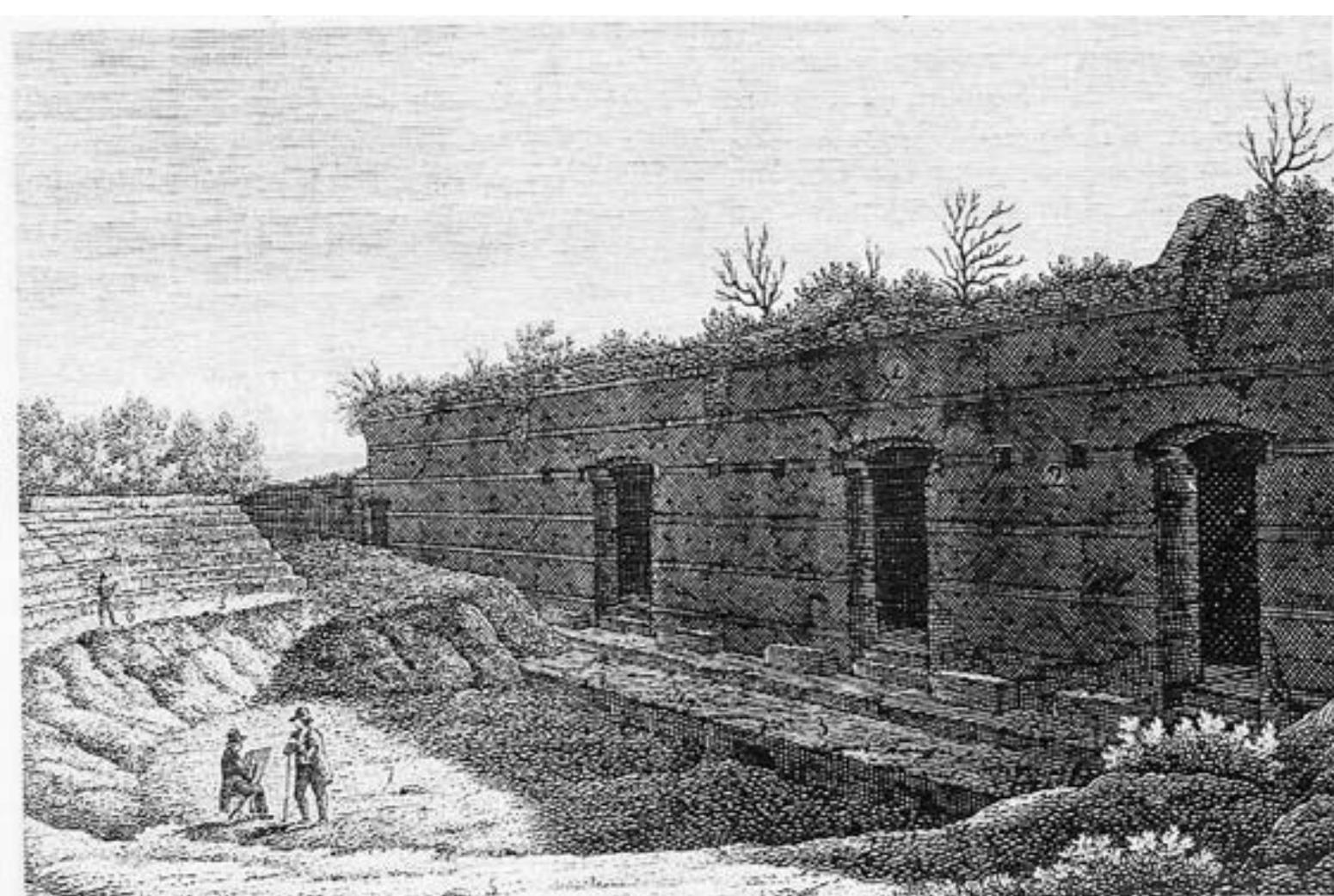


VISTA DEL ESTANQUE
CÁNOPE DE VILLA
ADRIANA



ODEÓN O TEATRO GRIEGO DE VILLA ADRIANA

Las primeras referencias sobre las musas se debe al arquitecto, anticuario y pintor napolitano **Pirro Ligorio** (1510-1583), estudioso de la Antigüedad. Relata que bajo el Papa Borgia **Alejandro VI** (1492-1503) se habían encontrado nueve musas sedentes en la Villa Adriana, en el teatro griego de la Academia, y que habían sido trasladadas a la viña del **Papa Clemente VII** en el Montemare (Monte Mario).



VILLA
ADRIANA
Odeón
1833

En la Villa Madama, Marten van Heemskerck dibujó entre 1530-1532 cuatro torsos de musas sedentes. Dado que Ligorio habla de nueve musas y Heemskerck reprodujo musas de ambas series, procedentes de los dos talleres antiguos que componen el conjunto del Prado, es muy probable que ocho de las nueve mencionadas por Ligorio llegaran en la segunda mitad del siglo XVII a la colección de Cristina de Suecia



PALACIO REAL DE LA GRANJA. SALA DE LAS MUSAS. Las esculturas que hay hoy son vaciados de yeso que se hicieron cuando las obras originales se trasladaron a Madrid y al Museo del Prado.

Museo del Prado



Calíope



Urania



Érato



Melpómene-Talía-Cristina



Terpsícore



Polimnia

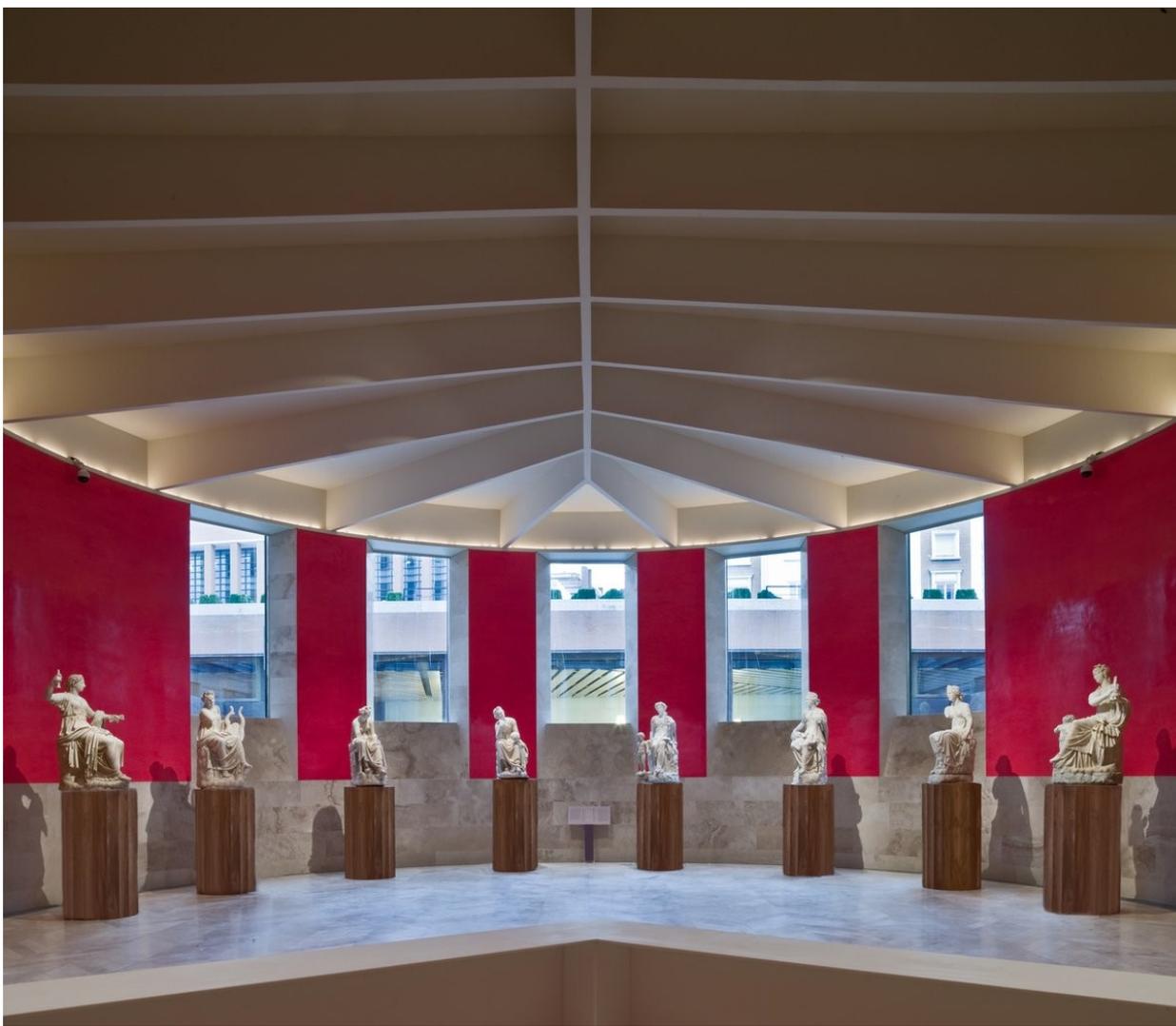


Clío

Ábside con las ocho Musas



Euterpe



SALA DE LAS MUSAS. Museo del Prado

Copias romanas (130-140 d.C) realizadas a finales del reinado de Adriano en talleres romanos a partir de un original helenístico

Las ocho Musas son el conjunto más importante de la colección de antigüedades del Museo del Prado .

Halladas durante el pontificado de **Alejandro VI** (1492-1503) en el llamado “teatro griego” de la Villa de Adriano en Tívoli –donde adornaron el fondo de la escena – y pasaron sin restaurar a la Villa Madama la **colección de la familia Ludovisi**.

Un siglo después pasaron a la **Reina de Suecia** , fueron restauradas y completadas por varios discípulos de Bernini. Instalado el conjunto en el Palacio Riario y allí según se dice la propia Reina recibía a sus visitantes entronizada como la novena Musa



Las nueve musas que Hesíodo presenta como hijas de Zeus y Mnemósine no fueron diferenciadas hasta la época tardohelenística como diosas individuales. Los poetas las invocaban para que les trasmitiesen inspiración y noticias veraces.



- Las musas bajaban a la tierra para susurrar e inspirar a los mortales que las invocan y, sin duda, los museos son buena muestra de todos sus frutos.
- Las nueve musas tendían a reunirse junto a Apolo, en torno a quien giraban y bailaban, la fuente de donde ellas mismas se inspiraban. Así escribió Pico della Mirandola: ***“El verdadero Apolo, aquel que ilumina a toda alma que viene a este mundo”***.

APOLO de Francesco Maria Nocchieri tiene las facciones del cardenal Azzolino Jardines de Aranjuez . Realizado para Cristina de Suecia. Fue trasladado a los jardines de Aranjuez por Carlos IV



Cuando la reina se sentaba en el trono, situado frente a una estatua de Apolo instalada en la misma sala que las musas, asumía el puesto de la novena musa, representando así, en un lenguaje típicamente barroco, sus ambiciones científicas y artísticas. Del Apolo de Aranjuez se cuenta que tiene el rostro Deccio Azzolino. Tiene así un mensaje muy claro el Cardenal es el inspirador de la actividad cultural de Cristina de Suecia, la cual se mostraba en el Palacio Riario entronizada como la novena musa. Apolo se llevó a Aranjuez en tiempos de Carlos IV.



CLÍO



TERSÍCORE



CALIOPE



URANIA



ERATO



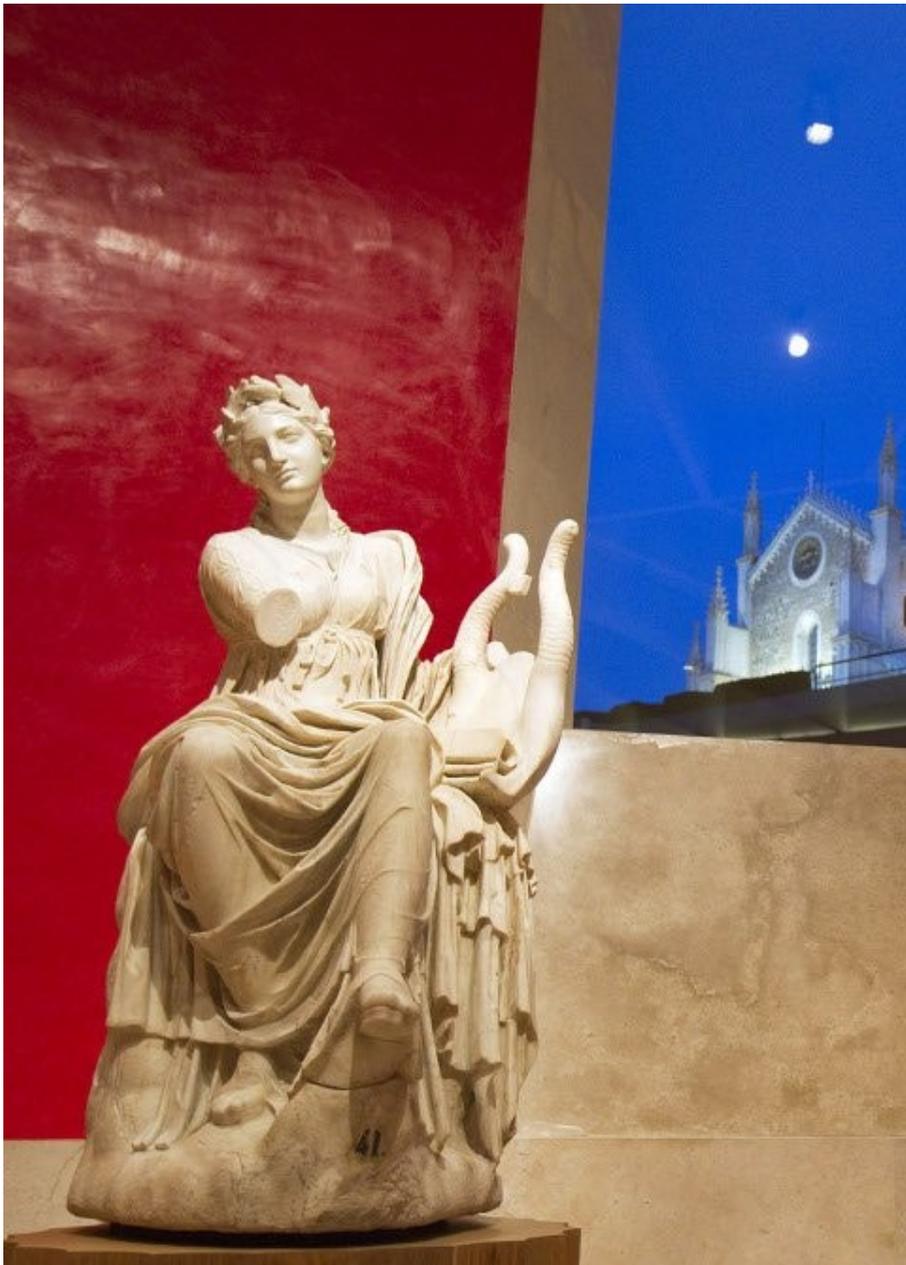
TALÍA



POLIMNIA



EUTERPE



Las musas de Madrid están a medio camino entre las representaciones de musas con más movimiento del segundo cuarto del siglo II a. C. y las figuras sedentes más estáticas de finales del siglo II a. C.

El labrado de mármol revela que las esculturas fueron realizadas en dos talleres distintos.

Las estatuas (serie A) muestran pliegues multiplicados que quedan bien separados unos de otros por profundas cuencas. Realizada por un taller que seguía las últimas novedades estilísticas tienen un aspecto más avanzado y pueden datarse a finales de la época adrianea e inicios de la antoniniana.

Las estatuas (serie B) los pliegues son más gruesos y anchos; la vestimenta aparece aquí más pesada y con más textura, los pliegues pesados y pastosos de la serie B apuntan hacia un taller más tradicional de esta época.



Cristina de Suecia adquirió solo ocho musas sentadas, que, según Winckelmann fueron restauradas y completadas por Ercole Ferrata.

Casi todas levantan un poco el hombro y giran ligeramente el torso, saliendo del plano. Con ello se sitúan entre las representaciones de las musas con más movimiento del segundo cuarto del siglo II a. C.

Las nueve musas que Hesíodo - (Teogonía) presenta como hijas de Zeus y Mnemósine, la «memoria», no fueron diferenciadas como diosas individuales hasta la época tardohelenística.

LAS MUSAS

130-140 d. C., mármol, aprox. 152 cm de alto. Halladas hacia 1500 en Tívoli, en el «Teatro de la Academia» u Odeón de la Villa del emperador Adriano

URANIA



Las esbeltas musas del Prado, sentadas en altos promontorios de roca, están vestidas de modo uniforme: con un chitón de mangas debajo de otro chitón de tela algo más gruesa que lleva broches sobre ambos hombros y está ceñido bajo el pecho, y con un amplio manto que cubre parte de la espalda, regazo y piernas.

Sus pies calzan el **coturno** -calzado con suelas de madera o corcho- con triple suela o sandalias con lengüetas que cubren el empeine.

Las musas miran frontalmente al espectador. Mientras que el manto amplio y rico en pliegues marca el asiento generalmente ancho de las musas y otorga volumen y peso a la mitad inferior del cuerpo, el busto, de aspecto sensual gracias a la vestimenta ceñida, se caracteriza por una constitución más bien delgada y un movimiento aún bien definido.

VALERIANO SALVATIERRA

- Valeriano Salvatierra Barriales (Toledo 1789-Madrid 1836) hijo del también escultor Mariano Salvatierra. Tras iniciarse en el taller de su padre, ingresó en la Academia de Bellas Artes de San Fernando (1807) para marchar posteriormente a Roma. Aquí tuvo la oportunidad de conocer a Canova y Thorwaldsen así como un reconocimiento por su obra Aquiles extrayéndose la flecha, que fue premiada en 1813 por la Academia de San Lucas.
- De regreso a España fue profesor en la catedral de Toledo y posteriormente ingresó como académico de mérito en la Academia de San Fernando.
- En 1819 fue nombrado escultor de cámara honorario por Fernando VII, pasando a ser primer escultor de cámara tras la muerte de Ramón Barba en 1831.
- Desde 1827 trabajó en la restauración de esculturas del Real Museo de Pinturas (hoy Museo del Prado) así como en la decoración escultórica de la fachada del mismo.
- Falleció en Madrid en 1836.
- Salvatierra pretendía reconstruir todas las musas realizándoles cabezas nuevas, pero murió sin concluir dos de ellas: la destinada a Talía (el teatro) y la que había de llevar Terpsícore. Estas dos cabezas inacabadas aparecen como tales, y como destinadas a las musas, en el inventario de 1849-57 y es muy probable que al menos una de ellas haya llegado hasta nosotros, conservada en los almacenes del Museo .



CLÍO

130 - 150. Mármol blanco, 152 x 74 cm.

Copia romana (h. 130-150 d.C.) de un original helenístico (h.150-100 a.C.)

Originalmente, la musa Melpómene o Erato (¿?), completada como Clío. La musa de la historia, Clío , que se conserva aparentemente sin grandes variaciones en el Museo del Prado.

Conserva su cabeza, obra antigua que incluso pudo ser la original de la escultura, y sólo se aprecian mínimas diferencias en la colocación de las manos, y, en consecuencia, en la dirección que toma la trompeta sostenida por la derecha y el volumen que porta en la izquierda. Los fragmentos escultóricos , que pegan entre sí, constituyen en realidad el brazo izquierdo barroco de la escultura, del que el actual parece una copia bastante fiel, y lo mismo ocurre con el brazo derecho, carente de la mano como el otro. Esto lleva a suponer que, en ciertos casos, las esculturas llegaron al Museo del Prado con graves desperfectos y que Salvatierra, decidió repetir algunos miembros barrocos para sustituir los deteriorados.



CLÍO, 'la que ofrece gloria'; musa de la Historia (epopeya). Su función era mantener vivos los actos generosos y los triunfos. Se la representa con una trompeta y un libro abierto.

Es la mejor conservada del conjunto y la de realización más minuciosa, con abundante profusión de pliegues en túnica y manto.

Los brazos y sus atributos —el pergamino para escribir y la trompeta de la fama— son restauraciones, pero la cabeza con corona de laurel, es la que tuvo la figura en la antigüedad.

Es la única cabeza auténtica en todo el ciclo de las Musas



Las musas del Prado, representadas altas, esbeltas y sentadas en altos promontorios de roca están todas vestidas con una delgada prenda interior de la que se ven sólo las mangas abotonadas, que llegan hasta los codos. Sobre él visten otro chitón sin mangas, de una tela algo más gruesa; sobre ambos hombros esa prenda lleva broches parcialmente completados.

Ambos vestidos están ceñidos bajo el pecho, bien con un delgado cordón, bien con una cinta plana.

Sobre ambas prendas interiores visten un manto amplio que cubre el regazo y las piernas y arranca en el hombro izquierdo o en el asiento de roca. En sus pies se identifica un calzado cerrado con triple o doble suela. Sus atributos no fueron completados mayoritariamente hasta el siglo XVII.



TALÍA

Musa de la Comedia.

Copia romana 130 – 150 d.C., de un original helenístico (150-100 a.C). Mármol 164 x 81 cm

Esta musa ha sufrido a lo largo de los siglos múltiples cambios, que afectan a su propia identificación. El hecho de que la colección Cristina de Suecia sólo constase de ocho musas en lugar de las nueve canónicas, supuso desde el principio la necesidad de escoger entre dos dedicadas al teatro (Melpómene para la tragedia, Talía para la comedia) a la hora de dar nombre a la aquí representada. Actualmente hay duda, a la luz de la tipología de la máscara cuya mitad inferior es auténtica- de la identificación de la figura como Talía; pero la reina Cristina de Suecia quiso convertirla en Melpómene, y para ello encargó que se colocase, entre otras restauraciones, una clara alusión bajo la máscara: la alusión a Heracles, y a tragedias como La locura de Heracles de Eurípides o el Hércules furens de Séneca, mostraba así de forma explícita.



En 1829 al pasar la obra al Real Museo, Valeriano Salvatierra quiso dar a la obra un aspecto más “clásico” eliminando los añadidos barrocos así le retiró la cabeza, la clava y la mano izquierda dejándola en un estado sin duda más arqueológico, pero menos reconocible.

Para el inventario de 1849-57 es sencillamente una estatua de musa sin cabeza.

En la última restauración se decidió devolver en lo posible el aspecto que tuvo en el siglo XVII y XVIII.



- La cabeza se trata de una restauración barroca y en concreto de un retrato de la propia reina Cristina, que sin duda quiso representarse así como protectora del teatro y, en concreto, como constructora y promotora del teatro del Teatro Tordinona en Roma; en este teatro hizo representar óperas entre 1671 y 1674, y la ópera era considerada como la recuperación moderna de la tragedia clásica.
- La escultura llegó a La Granja en el mismo estado en que la dejó Cristina de Suecia, lo que permitió la pervivencia de su identificación como Melpómene, hasta principios del siglo XIX.



URANIA

130 - 150. Mármol, 142 x 61 cm.

Copia romana de un original del siglo II a.C.

El cuerpo de esta musa de la astronomía parece una versión simplificada y algo rígida de la musa Calíope .

Es evidente que la realización del ciclo completo se repartió entre dos talleres diferentes, por lo menos, pues se deseaba acelerar la conclusión del conjunto y su instalación en la Villa de Adriano.

De acuerdo con su personalidad mítica, la figura recibió en el siglo XVII una cabeza inclinada, en actitud de contemplar los astros, y dos atributos característicos: la diadema con estrellas y la bola del Universo



EUTERPE

Copia romana 130 – 150 d.C., de un original helenístico (150-100 a.C.) que pudo representar quizás a Urania. Mármol blanco, 148 x 81 cm.

Musa inspiradora de los tañedores de flauta y de la poesía coral acompañada por este instrumento

Restaurada por orden de Cristina de Suecia, tal como vemos en el dibujo del Cuaderno de Ajello, con el aulós o flauta doble en las manos, con una cabeza alegre y muy elaborada, y con un pequeño Eros al lado, a su vez portador de dos flautas y con un arco a los pies.

En cuanto al Eros en el Museo del Prado el escultor Valeriano Salvatierra lo separó y convirtió en una escultura independiente. Muy pronto perdió sus alas, su arco y buena parte de sus brazos



CALIOPE

Copia romana 130-140 d.C. de un original helenístico (150-100 a.C.). Marmol 165 cm

Junto con Clío es la única figura del ciclo que no recibió una cabeza nueva en el siglo XVII, la que lleve le fue añadida entonces pero es antigua. La cabellera anudada sobre la frente revela que perteneció a una imagen de Afrodita y de proporciones algo menores. Se le añadieron unas manos con unos atributos: un rollo de pergamino y un cálama o pluma para escribir.



MUSA ERATO

Copia romana 130-140 d.C.

De un original helenístico 150-100 a.C.

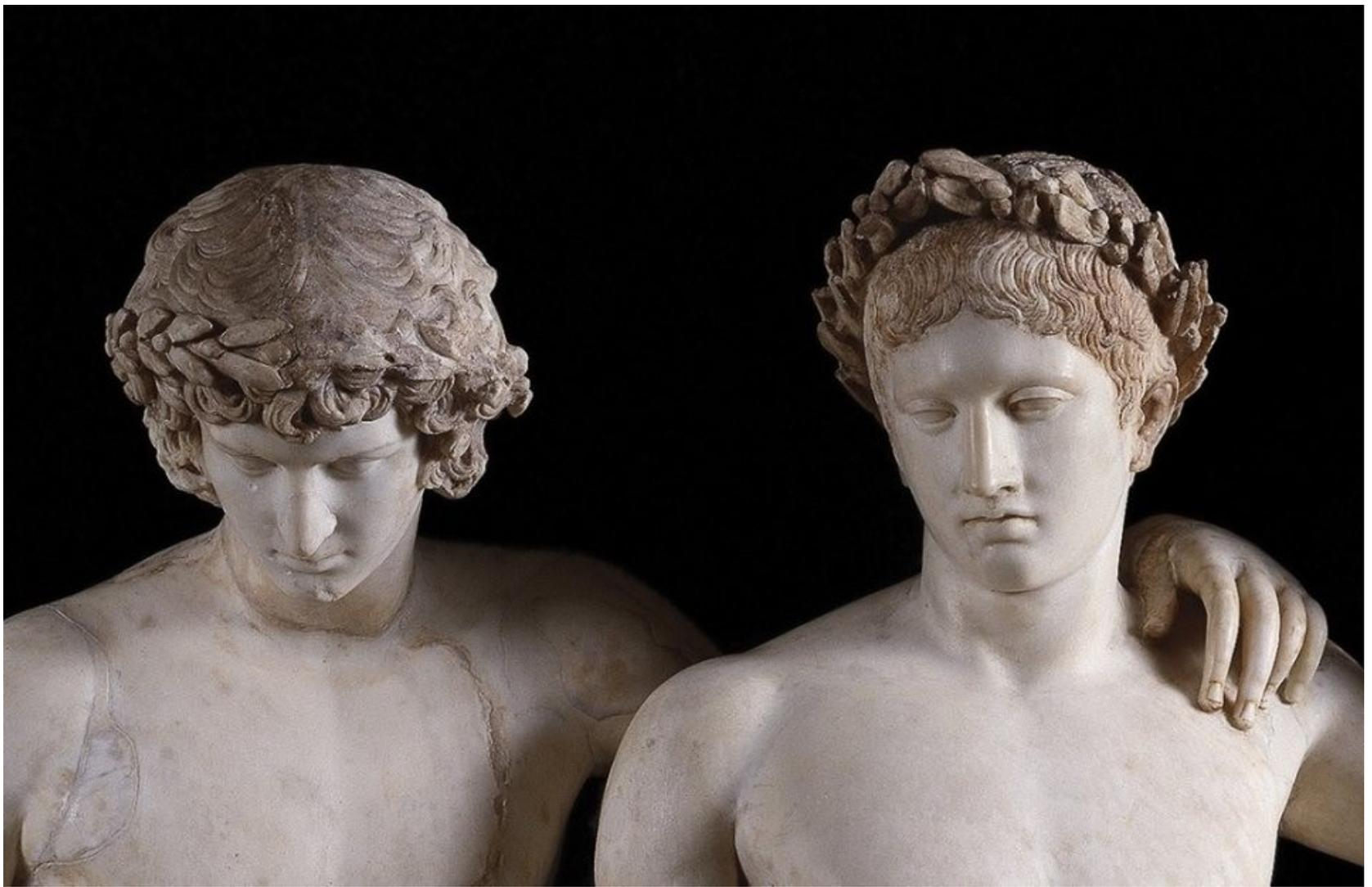
Acaso por ser la inspiradora de la lírica coral, Erato recibió en el siglo XVII, además de una cítara, la compañía de un niño. Esta pequeña figura le sería arrebatada a principios del siglo XIX y, convertida en Eros o Cupido. Hace poco se decidió reintegrarla al lugar para que fue creada.

Lo que no ha podido recuperar Erato era su cabeza barroca, perdida o desaparecida en la actualidad: sólo se conserva un vaciado suyo en los almacenes del Palacio de La Granja. La hoy vemos es la que talló Valeriano Salvatierra a su llegada al Museo del Prado y permite conocer una de las mejores realizaciones de este restaurador, que fue discípulo en Roma de Canova y de Thorwaldsen.



- Obra original y no copia.
- La obra más conocida de todas las que forman la galería de esculturas del Prado.
- Dos jóvenes con la cabeza laureada, que hacen un sacrificio ante un altar.
- Uno de ellos sostiene en la mano una antorcha con la que prende el fuego, mientras su compañero participa en el acto sagrado con la pátera (plato ritual usado para libaciones para derramar algún líquido sobre el altar) que tiene en la mano derecha.
- A su lado una figurita femenina de estilo arcaizante, evoca quizá a la divinidad a la que están dedicando el acto.
- La interpretación de su significado ha sido siempre objeto de controversia.
- En las descripciones más antiguas aparecen citados como Cástor y Póllux ofreciendo un sacrificio a Perséfone momentos antes de su separación. Los hijos de Zeus y Tíndaro, a la muerte de Cástor, se alternaban cada día, por el ruego de Póllux a su padre, el mundo del Hades y la Tierra. Winckelmann pensó que podrían ser Orestes y Pílates haciendo un sacrificio a la diosa Artemisa, juramentándose para matar a

ORESTES Y PÍLADES O GRUPO DE SAN ILDEFONSO -Hacia 10 a.C..
Mármol de Carrara, 161 x 106 cm.



Otros autores, entre ellos Perrier, quisieron ver a los Decios, que también gozaron de gran popularidad en Roma como símbolos de la entrega abnegada por la patria. En todo caso la ejecución de esos cuerpos juveniles, de musculatura poco pronunciada, fue muy del gusto de numerosos autores que vieron en ellos un ideal de belleza y un hito en la ejecución de la escultura en el mundo antiguo.



El mismo criterio helenizante fue el que debió de regir al restaurador que en el siglo XVII decidió sustituir la cabeza perdida del personaje de la izquierda, por otra de Antínoo, tallada en el primer tercio de la segunda centuria, en otro de los momentos de mayor vigencia de la cultura griega en el Imperio Romano: el gobierno de Adriano

La cabeza laureada de Antinoos del joven que sostiene la patera, se piensa que sea un añadido moderno, aunque existen muchas dudas no resueltas y algunos autores han sugerido que pueda tratarse de una modificación hecha en la Antigüedad. Las primeras noticias que tenemos de él en época moderna, se remontan a 1623, en la contabilidad de las obras que estaban realizando los **Ludovisi** en los jardines de Porta Pinciana. Se atribuye al escultor **Ippolito Buzio**, poco después de su hallazgo, la restauración con que ha llegado a nosotros, consistente en la colocación de una serie de hierros que la sujetaban interiormente por las partes más frágiles o fragmentadas y posiblemente el añadido de la cabeza de Antinoos. Durante esta etapa, en la que perteneció a la colección Ludovisi, fue colocado en un pedestal del que se separó al ser trasladado el grupo al Prado, pero que se conserva actualmente en el palacio de La Granja. Lleva incrustado en el frente un relieve con escenas de lucha perteneciente a un sarcófago, que aparece descrito en los inventarios reales como «Batalla entre Romanos y Bárbaros».

TRAZABILIDAD DEL GRUPO DE SAN ILDEFONSO

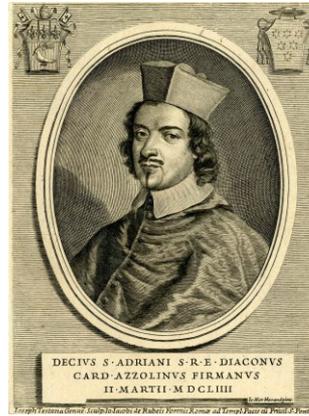


Cardenal Camilo Massimi, protector de Velázquez, a quien se debe el soberbio retrato en tonos azules que posee la National Gallery de Londres



El cardenal Maratta persuade a **Cristina de Suecia** para que lo compre. Trataba de evitar de este modo que lo comprase el Marqués del Carpio y saliese de Roma hacia España una obra admirada por todos y considerada excepcional.

Pasó así en 1678 al Palacio Riario,. Allí estuvo junto con el Diadúmeno, el Fauno del cabrito y un puteal con relieves neoáticos, del que se decía que había sido la urna cineraria de Calígula



A la muerte de la reina Cristina la colección pasó íntegramente al **cardenal Dezio Azzolino**, que falleció al poco tiempo pasando a su sobrino **Pompeo Azzolino**.



Duque Livio Odescalchi, la adquiere y la instaló en el Palacio Chigi en la plaza de los Santos Apóstoles.

Durante este tiempo se hicieron nuevos grabados que divulgaron esta obra, muy poco tiempo antes de su traslado a España.



La compra de esculturas antiguas para el palacio de San Ildefonso fue iniciativa de Andrea Procaccini, con la colaboración en Roma del cardenal Acquaviva. La decisión final fue, sin embargo, de la segunda mujer de Felipe V, la pamesana **Isabel de Farnesio**. Su educación italiana debió de ser determinante para la formación de la mejor galería de esculturas antiguas que hubo en España. A este lugar se trasladó el grupo escultórico en 1725 y nos consta que no estuvo instalado en la galería baja del palacio hasta 1746. Al periodo en que formó parte de las colecciones reales españolas debe el nombre con el que es conocido actualmente.



NINFA CLITIA. Vaciado de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando , este fragmento de figura femenina reclinada fue restaurado por Giulio Cartari como Clitia para Cristina de Suecia con un retrato suyo mirando hacia el sol. En el siglo XIX fue desmontada en el Museo del Prado, para dejar solamente la parte antigua, que es la que se vacía para la colección de la Academia. Posteriormente se volvió a montar, pero le falta parte del brazo derecho. En La Granja de San Ildefonso se conserva un vaciado completo, colocado en el pedestal que tuvo en el siglo XVIII.



11
MUSEO NAZIONALE DI SCIENZE E LETTERE
FOTOGRAFIA DI GIULIO G. BIANCHI
MUSEO NAZIONALE DI SCIENZE E LETTERE
FOTOGRAFIA DI GIULIO G. BIANCHI



NINFA CLITIA

Copia romana de un original h. 150-130 a.C.

En 1675 Giulio Cartari, alumno predilecto de Gian Lorenzo Bernini, tomó como modelo Apolo y Dafne y fue desde 1667 uno de los restauradores de las esculturas antiguas de Cristina de Suecia y también el autor de un retrato en mármol de la reina, actualmente en La Granja de San Ildefonso.

Hacia 1675 completó para Cristina un torso grecorromano como Clitia añadiendo la parte superior del cuerpo, parte de ambas piernas y los brazos.

La parte antigua –vientre, telas y parte superior de las piernas-imita un modelo tardohelenístico.

El torso de ninfa, copia de un original de ca. 150-130 a. C.; cabeza, brazos y pies, añadidos por Giulio Cartari hacia 1675).



El retrato muestra el momento de su conversión al catolicismo. Clitia enamorada del Sol y celosa de Leucótoe, logró la muerte de su rival, pero fue duramente castigada por ello: el dios –astro desdeñó sus súplicas, y ella que seguía con la vista su curso celeste, acabó convertida en heliotropo, una planta que se mueve como el girasol

CLITIA Vaciado de yeso Real Academia Bellas Artes de San Fernando, Madrid.



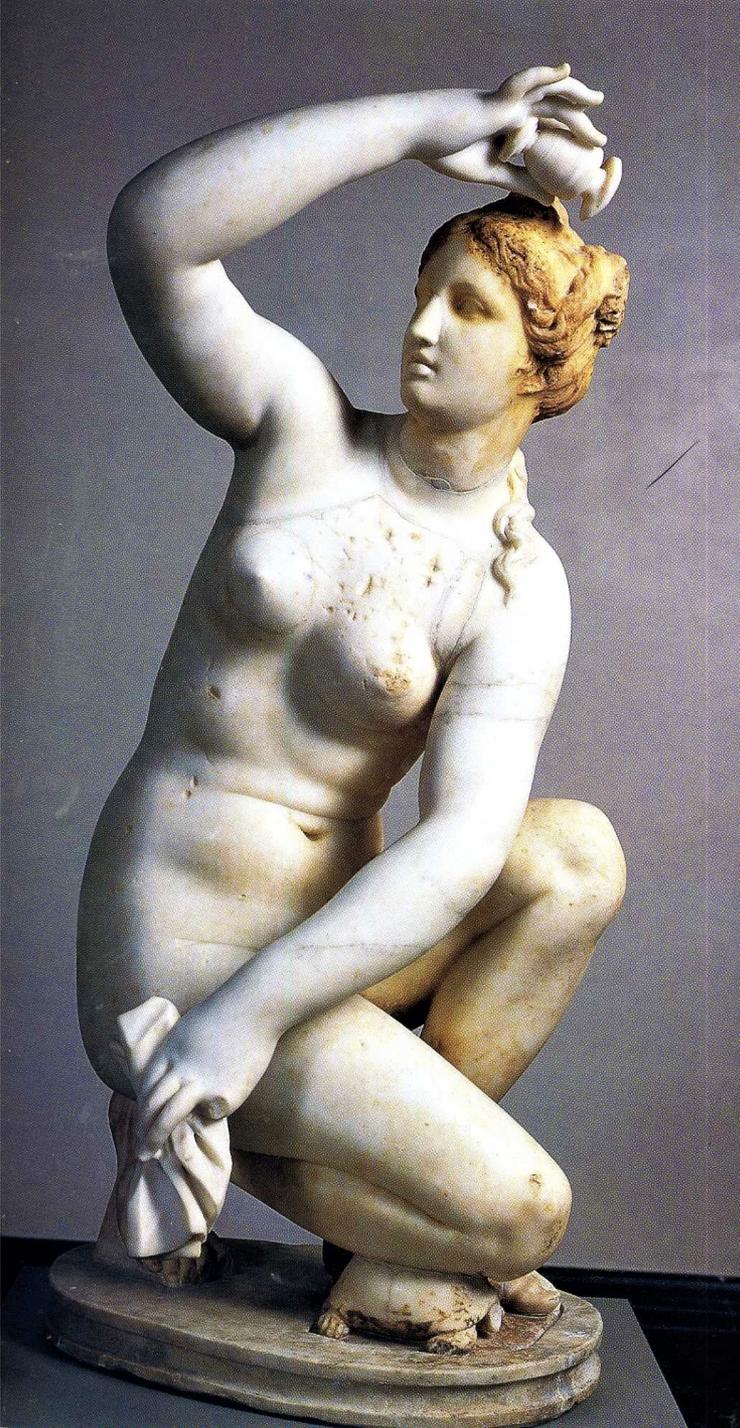
- Hacia 1675 Cartari completó para Cristina de Suecia un torso grecorromano como Clitia añadiendo la parte superior del cuerpo, parte de ambas piernas y los brazos. Medio incorporada, la joven, que está casi completamente desnuda, dirige su mirada hacia el Sol (pintado en el techo del Palacio Riario, Roma).
- Castigada por haber delatado a otra amante de Helios-Sol, Clitia empieza desde las manos y los pies a convertirse en planta de heliotropo, obligada a seguir con su mirada el recorrido solar de su infiel amante (Ovidio, *Metamorfosis*, 4, 206 y ss.).
- El tema y las formas de la obra muestran claramente la influencia de Bernini y de obras suyas como el grupo de Apolo y Dafne de la Villa Borghese de Roma. Debido a que el busto estaba erguido, Cartari añadió por debajo del brazo derecho un alto lecho de piedra, típicamente barroco, con el fin de apoyar la estatua. Un vaciado completo de la escultura de Cartari se encontró en el Palacio Real de La Granja de San Ildefonso.
- De la estatua antigua, que representa una mujer recostada de lado y con busto erguido, se conserva únicamente la parte inferior del cuerpo, desde el ombligo, y la mayor parte de las piernas.
- El fragmento podría haber formado parte de un grupo estatuario. Se pensaba que podría tratarse de una pareja erótica. Sin embargo, la joven parece defenderse de un amante que la pudiese abrazar por detrás, resistiéndose con todas sus fuerzas. Más bien, ella aparece recostada de forma relajada, con las piernas flexionadas. La figura, con sus dos puntos de vista (delantero y posterior), es una obra típica de la segunda mitad del siglo II a. C. el trabajo de los pliegues sugiere una datación para la réplica romana a finales de la época adrianea y comienzos de la antoniniana

AFRODITA AGACHADA

Copia romana (h. 150 d.C.) de un original de la Escuela de Rodas (h. 100 a.C.) Mármol 100 cm

La tortuga sobre la que se posa indica que estamos ante las Afrodita anadiómene, "surgida" o nacida de las aguas y la espuma del mar. El realismo carnal se funde en un juego de diagonales y el cuerpo envuelto por los brazos invitaba a disfrutar de todos los puntos de vista. El restaurador que recibió el torso en el siglo XVII estaba familiarizado con alguna copia de este prototipo: colocó sobre el torso una cabeza probablemente antigua, aunque ajena al modelo, situó un brazo sobre las piernas y dio a la figura el ademán de ungiarse con perfume, olvidando la grandiosidad mítica de su nacimiento.

Esta figura estuvo expuesta en la galería de Cristina de Suecia, aunque pertenecía en realidad a su amigo y heredero el Cardenal Azzolino.

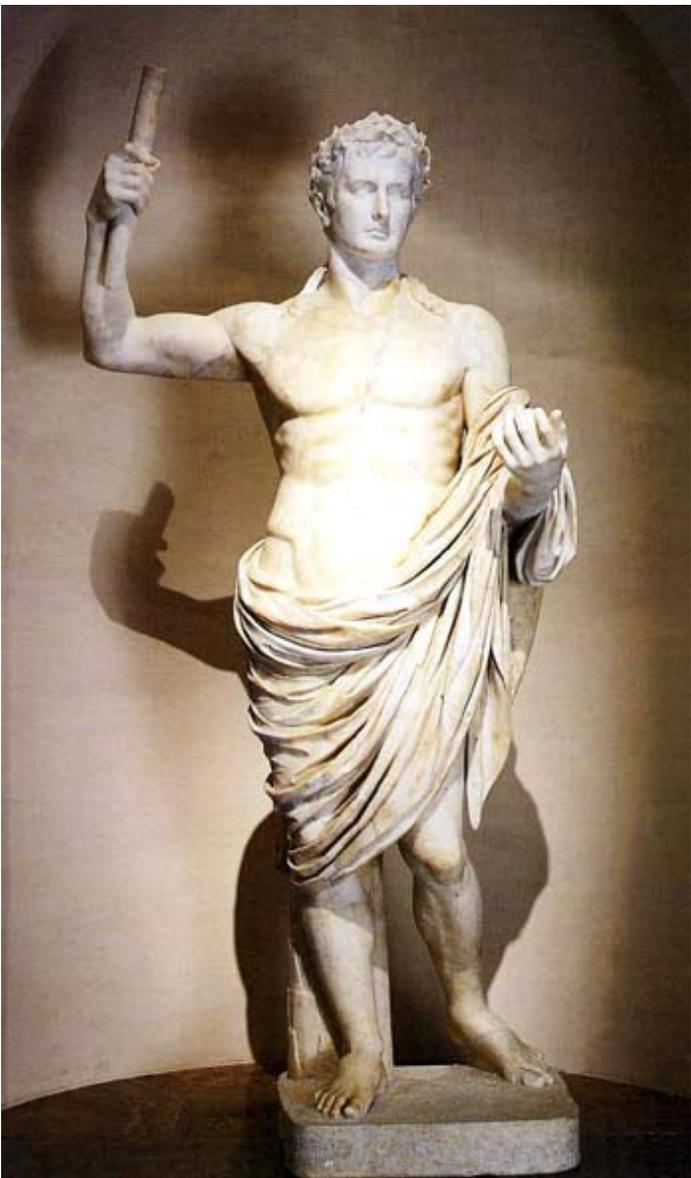




AUGUSTO TOGADO. RETRATO DEL EMPERADOR AUGUSTO SOBRE UNA ESTATUA TOGADA ANTIGUA QUE NO PERTENECE A LA CABEZA

Finales del siglo I a.C.. Mármol blanco con pátina color amarillo. 205 x 87 cm.

- Escultura compuesta por dos partes, ambas antiguas y unidas artificialmente en el siglo XVII.
- La cabeza es un retrato de Octaviano del llamado tipo Forbes -creado, como el tipo Prima Porta, hacia el 20 a.C., a raíz de la recepción del título honorífico de "Augustus" y nos muestra al retratado "capite velatus", es decir cubierto con un pliegue de su toga, como revestido de función sacerdotal.
- Esta iconografía, actualizada e impulsada precisamente por Augusto, fue reservada por él y por sus inmediatos sucesores al emperador y a los miembros principales de su familia, y con ella se realizaban tanto imágenes oficiales como efigies del Genius Augusti, al que se rendía culto.
- Por su parte, el cuerpo representa también a un personaje togado y velado, pero se fecha por su estilo hacia el 130 d.C., en una época en que este tipo de estatuas había dejado de ser privilegio imperial.



DESNUDO HEROICO. Original romano (ca. 41/54 d. C.): Augusto o Tiberio con manto sobre las caderas. Mármol, 218 cm (180 cm el torso sin cabeza ni pedestal)

Los antiguos griegos eligieron el desnudo como forma de representar a sus dioses olímpicos. El desnudo también fue la forma escogida para las esculturas de sus grandes héroes históricos —políticos, militares y monarcas—, como Pericles o Alejandro Magno. En cambio los romanos, que mantuvieron la fórmula para las imágenes de las deidades de su panteón, consideraron inapropiada la desnudez total cuando se enfrentaron al problema de crear una iconografía heroica de sus emperadores, deificados tras la muerte.

Para solventar el problema optaron por la convención de añadir un paño, normalmente una toga aludiendo a la indumentaria típica del ciudadano romano, que cubría las estatuas desde la cintura hasta las rodillas. La solución no sólo tornaba en decoroso un desnudo; a la vez, y desde el punto de vista plástico, habilitaba a los escultores para crear sensaciones lumínicas de claroscuro, logradas a través de los numerosos y profundos pliegues de la tela que contrastaban con la superficie lisa del torso del personaje.



Un restaurador del siglo XVII completó la mano izquierda con una lanzadera de tejer hizo que durante siglos se identificase con Aracné o Penélope. Se trata sin embargo de una dama patricia distinguida, probablemente de la época de Calígula (37-41 d.C.) o de los primeros años del reinado de Claudio (41-54 d.C.). Separados de forma fortuita cuerpo y cabeza pertenecieron desde el principio a la misma figuras. La cabeza idealizada y poco expresiva muestra un tratamiento sensible de las facciones y ostenta un peinado muy característico de su época que puso de moda Agripina la Mayor (14-33 d.C.), esposa de Germánico y madre de Calígula y permaneció en uso hasta mediados del siglo I d.C. Esta estatua vestida a la griega de una joven aristócrata romana fue realizada tal vez para decorar su tumba.. La virtuosa talla delata que fue labrada en uno de los mejores talleres de la época. Quedan restos de la policromía original. Utiliza como prototipo para el cuerpo una imagen de diosa adscribible a la escuela ática de fines del siglo V a.C. En la colección Odescalchi toma el curioso nombre de "Lucina", diosa romana de los alumbramientos o sobrenombre de Juno cuando los preside: acaso influyese en tan culta interpretación la

ESTATUA RETRATO DE UNA ROMANA costumbre de las matronas romanas de dirigirse a su templo del Esquilino con el cabello y el vestido sueltos, como, en cierto modo, se presenta esta escultura.

40-45 d.C. Mármol blanco con pátina amarilla 2,03 x 73 cm.

Durante los veinte años del gobierno de Adriano, su retrato experimentó pocas transformaciones, llevaba barba para cubrir las cicatrices que poseía en su rostro. De él se conservan más de 130 retratos.

Adriano, que subió al trono a los 41 años, está representado con barba y, en palabras de la Historia Augusta (Hadr. 25, 1) con “el cabello encrespado artificialmente”.

El cabello rizado forma una superficie ondulada; sobre la frente y las sienes, las puntas del cabello están giradas hacia afuera. La ancha cabeza de Adriano está asentada sobre un cuello robusto; los rasgos faciales no manifiestan emoción alguna, a excepción de las cejas ligeramente contraídas, que forman arrugas en la raíz nasal.



BUSTO DEL EMPERADOR ADRIANO

130 – 138 d.C. Mármol blanco, 84 x 67 cm.

ANTINOO

131 - 132. Mármol blanco de Carrara, 97 x 70 cm.

Antinoo tuvo una breve existencia y dejó escasa huella en los textos antiguos. Nacido en Bitinia (Asia Menor) hacia 110 d.C., fue incorporado al séquito de Adriano (117-138) a los trece años de edad y en él permaneció hasta su muerte en el Nilo en el año 130.

Adriano le divinizó, instituyendo culto a su persona y dedicándole algunos templos. Fruto de esta divinización, la imagen de Antinoo se difundió en monedas y dio lugar a un magnífico conjunto de efigies de mármol que se instalaron en Roma y en la parte oriental del Imperio. En ellas aparecía el joven idealizado, convertido en el último gran dios del paganismo griego, y en ocasiones portando los atributos de Apolo, Dioniso, Osiris o alguna otra deidad. A la estética tradicional del clasicismo helénico, la cabeza inclinada y los ojos en sombra aportaban matices psicológicos nuevos.





Adriano mandó construir una ciudad en el lugar de la tragedia bajo su advocación, le dedicó una estrella, lo proclamó dios asimilándolo con Dionisio. A lo largo del Imperio se celebraron juegos funerarios, se erigieron templos en su honor, se acuñó moneda con su efigie, y se instituyeron sacerdotes para su culto. Su presencia ocupó el mundo conocido por los romanos. De ningún personaje privado de la antigüedad nos han llegado tantas imágenes como las que tenemos de Antínoo, las razones son diferentes.

Las crónicas arrojan sombras, hablan del crimen de una intriga palaciega, de un accidente trivial. Se menta a la esposa agraviada, la orgullosa Vibia Sabina. Se asentó la versión de un suicidio ritual que hubiera salvado a César de un infausto destino, marcado por los augurios. Pero ese gesto –solo– no explicaría el entusiasmo con el que las ciudades del Imperio, destacadamente las de Asia Menor, se aplicaron al culto del héroe.