

Una estatua de Musa con firma del escultor Zenón
de Afrodísias encontrada en el palacio de los Medinaceli
de Cogolludo (Guadalajara)

Marble figure of a Muse, found at the Palace of Cogolludo
(Guadalajara) and signed by the sculptor Zenon of Aphrodisias

Pedro Rodríguez Oliva

roliva@uma.es

<https://orcid.org/0000-0002-6985-4966>

Universidad de Málaga

Departamento de Ciencias Históricas

Campus de Teatinos s/n

29071, Málaga

Fecha de recepción: 16 de agosto de 2021

Fecha de aceptación: 8 de septiembre de 2021

RESUMEN: En el Museo de Guadalajara se expone una estatua femenina de época romana que se halló, hace pocos años, con motivo de las restauraciones del Palacio de los Medinaceli en la localidad de Cogolludo. El interés de esta estatua de comienzos del siglo II d.C. aumenta porque en el frente de la base lleva una inscripción griega que indica es obra del conocido escultor Zenón de Afrodísias.

PALABRAS CLAVE: Escultura romana, Musa, Escuela de Afrodísias, Escultor Zenón.

ABSTRACT: In the Museum of Guadalajara, a female statue from Roman times that was found a few years ago it is exposed on the occasion of the Palacio de los Medinaceli restorations, in the town of Cogolludo. The particular interest of this statue belonging to the first half of the 2nd century AD. increases due to its authorship, attributed to well-known sculptor Zeno of Aphrodisias as it is indicated in the Greek inscription on the front of its base.

KEYWORDS: Roman Sculpture, Muse, The school of Aphrodisias, The sculptor Zeno.

En uno de los lados de la plaza de la localidad de Cogolludo (Guadalajara) se levanta un espectacular edificio renacentista con algunos elementos del gótico isabelino que fue mandado construir por el primer duque de Medinaceli, Luis de la Cerda y Mendoza, sobrino del cardenal Mendoza (Fernández Madrid 1991; Nader, 1985). Por la temprana fecha de su construcción (c. 1492-1495) se le

considera como el primer gran monumento civil del Renacimiento español (Pérez Arribas-Pérez Fernández 2011) y se cree que es obra de Lorenzo Vázquez, el importante arquitecto formado en Roma dentro de las corrientes artísticas del Quattrocento (Gómez-Moreno 1925). Fue la residencia principal de los duques hasta que en el siglo XVII y sobre todo avanzado el XVIII usaron con mayor asiduidad el palacio soriano de Medinaceli o el madrileño del Paseo del Prado (Trallero 2000). Deshabitado o dedicado a otros usos, a lo largo del XIX y de la primera mitad del XX el monumental edificio sufrió la ruina de buena parte de sus estructuras. Declarado monumento nacional en 1931, en 1967-1968 se restauró su espectacular fachada y el cuerpo principal del palacio (Pérez Arribas-Pérez Fernández 2011: 193-204) y entre los pasados años 2006-2013 el Ministerio de Cultura encargó unas importantes obras de rehabilitación, restauración y musealización (Jiménez-Martin 2015) para las que hubieron de realizarse unas previas excavaciones arqueológicas (Pérez Arribas-Pérez Fernández 2011: 205-221) a cargo de los arqueólogos Ildelfonso Ramírez González y Concepción Martín del IPHE. Con motivo de esas primeras excavaciones, en enero de 2007, en los antiguos jardines del palacio, en «una de las estancias de la zona de servicio», se encontró una escultura femenina de época adriánea que representa a una musa según un tipo creado en el tardohelenismo y que lleva la firma de un conocido escultor de la escuela de Afrodísias (Squarciappino 1943). También se hallaron otros fragmentos de estatuas que «habían sido reaprovechados como material pétreo en las reparaciones de los muros de las estancias del patio secundario» (Jiménez-Martin 2015: 14-15 fig. 14), entre los que se nombra «una cabeza de Adriano... muy erosionada», que es parte de un busto en yeso de época moderna, y un torso juvenil de mármol blanco, acéfalo y carente por rotura antigua de brazos y piernas que apareció «en los accesos a la caballeriza del patio bajo» y que, junto a la estatua femenina, ingresó en el Museo provincial de Guadalajara (Invent. núm. 9854)¹. En lo conservado, ese torso tiene 0,42 m. de alt. y 0,25 m. de anch. y pertenece a una escultura masculina en mármol blanco cuya cabeza era pieza aparte que encajaba en la cavidad que a tal efecto existe en la base del cuello. Muestra a un personaje juvenil, prácticamente desnudo, que se cubre la zona alta de su pecho con una clámide anudada sobre el hombro derecho y que cae por la espalda con unos pliegues muy simples y de exagerado geometrismo. Pertenece a un conocido tipo escultórico usado en representaciones de Mercurio y de Meleagro que deriva de modelos griegos y del que en el caso hispano hay ejemplares similares de hacia finales del siglo I o principios del II d.C. en los museos arqueológicos de Sevilla, Huelva y Málaga (Rodríguez Oliva 2009: 73-75, figs. 59-62).

¹ Estatua femenina y torso masculino reproducidos y comentados en «CERES. Red Digital de Colecciones de Museos de España. Museo Guadalajara».



Figura 1. Estatua del Palacio de Cogolludo. Foto: Museo de Guadalajara. Inv. 9277



Figura 2. Detalle de la firma de Zenon de Afrodísias en el pedestal de la estatua de Cogolludo

La estatua femenina es de cuerpo entero y debía alcanzar completa una altura de entorno al metro y medio (Figura 1), pero a falta de ambos brazos y de la cabeza, sus actuales medidas son: 1,32 m. de alt. y 0,55 m. de anch. Tras su hallazgo fue tratada en el Instituto del Patrimonio Histórico Español (Cruz Solís *et alii* 2007) y luego ingresó en el Museo Provincial de Guadalajara en el Palacio del Infantado (Invent. núm. 9277) donde forma parte destacada del discurso expositivo de aquél centro en el que se le considera una de sus piezas más representativas (Crespo *et alii* 2007/2008: 129 s.; Aguado Díaz, F. 2018: 81; Calvo Mateo *et alii* 2021: 9-11). Está tallada en un mármol blanco que se ha descrito como «cristalino», y al que en una analítica del Laboratorios de Materiales del Instituto de Patrimonio Histórico Español se le clasificó como «mármol calcítico con posibles trazas de material grafitoso» (Expediente núm. reg: 23143 de 20/11/2007). De enorme interés es la inscripción en capitales griegas que lleva en la peana moldurada: ΖΗΝΩΝ ΑΦΡΟΔΕΙΙCΙΕΥC ΕΠΟΙΕΙ («Zenón de Afrodias la hizo» (Figura 2), de la que debemos destacar las formas *lunatae* de las letras épsilon, sigma y omega (Ghinatti 1999: 144-145). Esa particularidad en la escritura (Thompson 1912: 108, 144; Guarducci 1967: 337), los caracteres estilísticos de la estatua y la forma de la modulación del plinto son todos elementos que coinciden bien en la época de Adriano, un momento ciertamente de fuerte presencia en Roma y en otros lugares de Italia (Squarciappino 1943: 29-34) de escultores de aquella ciudad del suroeste de la actual Turquía famosa por sus escultores y la calidad de sus mármoles. En monumentos afrodisienses de ese momento es muy común el empleo de la épsilon lunata y la sigma lunata como se ve en la firma del escultor Antonianos de Afrodiasias (Guarducci 1974: 414 s., figs. 156 a-b) del conocido relieve de Antinoos como Silvano de la villa de Torre del Padiglione cerca de Lanuvio (Squarciappino 1943: 31-33, figs. C y D). Tanto en el frente de los fracturados brazos de la escultura como en el arranque del cuello se ven otras tantas parejas de perforaciones circulares sobre las que no estamos en condiciones de asegurar si son de época antigua o, más bien, de una restauración destinada a añadirle la cabeza y antebrazos perdidos para su exposición en alguna de las colecciones a las que esta estatua perteneció.

La figura se presenta de pie y frontal, descansando el peso de su cuerpo sobre la pierna izquierda, mientras la contraria la lleva adelantada y ligeramente flexionada por la rodilla. La disposición del arranque de los brazos (ahora perdidos) indica que aquellos iban doblados por el codo y extendidos al frente, con el derecho algo separado del cuerpo y el contrario ligeramente más pegado y retraído. Esa disposición de los antebrazos permite conjeturar que presumiblemente pudo sostener un objeto en sus manos sin que podamos aventurar qué era exactamente. Viste, bien ajustados a las formas del cuerpo, un ligero quitón sobre el que lleva un himation, prendas ambas elaboradas con maestría mediante un trabajo

de pliegues cincelados con mucha calidad sobre todo en el frente y los laterales de la estatua.



Figura 3. Museo de Estambul. Estatua de Musa de las termas de Faustina de Mileto



Figura 4. Probable Euterpe del J. P. Getty Museum (Malibú)

La fina túnica interior muestra un cuello redondeado cuyo borde se adorna con circulitos en relieve a modo de bordados y, por el uso de la técnica de paños mojados, transparenta con perfección las formas del cuerpo femenino. Unos centímetros por debajo de los senos el quitón se ciñe con una cinta y a la altura del arranque de los muslos esa túnica interna forma un gran pliegue a modo de *apoptygma*. Sobre el quitón lleva un himation voluminoso con el que envuelve toda la espalda y que desde el hombro derecho cruza en diagonal, con pliegues profundos y con el borde superior enrollado, la parte delantera del cuerpo cayendo hasta la mitad de la pierna izquierda y quedando, finalmente, recogido sobre el antebrazo izquierdo, donde también desciende desde el hombro de ese lado el

otro extremo del manto. En la espalda, el himation está bien ceñido al cuerpo y con pliegues curvados y de escasas arrugas, mientras con muy marcada diferenciación en la superposición de los vestidos el quitón se ha trabajado en bandas lisas y de distinta anchura que caen en cortes planos y verticales. Calza sandalias, de las que solo se ven la parte delantera de sus dobles suelas bajo los dedos de los pies que asoman en el borde del quitón. La especial disposición de los vestidos de nuestra escultura encuentra paralelos en una estatua icónica femenina (1,70 m. alt.) de Cirene en el British Museum de Londres que apoya su mano derecha en la cadera de ese lado (Traversari 1960: 72-74, láms. XIII, 2) y para la que se adujeron como paralelos otros ejemplares de Roma (una vestal) y de Efeso (Traversari 1960: lám. XXXIV, 1-3). Similar, aunque en visión specular ya que se apoya en su pierna derecha y flexiona la contraria por la rodilla es la de la alegoría de la *Sophia* (Eichler 1953: 48-51, figs. 95-96) que, junto a las de la *Arete*, la *Ennoia* y la *Episteme*, decoraban la fachada de la biblioteca dedicada por su hijo a Tiberio Julio Celso Polemeano, el cónsul del 92 d.C., y cuyos originales se conservan en el Ephesomuseum del Kunsthistorisches Museum de Viena (Eichler 1953: 48-56, figs. 95-100). Igual postura y disposición de los ropajes los vemos en una estatua labrada en mármol blanco de grano grueso que del Museo de El Cairo (1,47 m. alt.) pasó al de Alejandría y es obra del siglo II d.C. que viste un quitón dórico de cinturón alto con apoptigma y lleva en la rodilla derecha la firma en griego de su autor: (AMMONIOS / ΑΠΟΛΛΟΦΑΝΟΥ / ΕΠΟΙΕΙ) (Bissing 1901: núm. 21, fig. 6; Guerrini 1985: fig. 14). Paralelo, asimismo, de la escultura de Cogolludo es un ejemplar acéfalo de musa (Eichler 1953: 49, 60, fig. 103) aparecido en las termas orientales de Éfeso (Linfert, 1976: 162 y nota 649). Sin duda, el mejor paralelo de nuestra escultura es una de las musas del grupo que, junto a un Apolo citaredo, encontró Theodor Wiegand en sus excavaciones de las termas de Faustina en Mileto en los primeros años del siglo XX (Manderscheid 1981: 95, núm. 218, lám. 31), grupo que algunos consideraron copia del de las Musas de Filisco de Rodas (Plin., *n.h.* 36,34) y que se expone en el Museo de Estambul (Mendel 1912: 316-329, núms. 114-122) (Figura 3). Esa estatua de musa que, como a la nuestra, le faltan la cabeza y brazos (Inv. núm. 1999) mide en lo conservado 1,36 m. alt. (Mendel 1912: 325-326, núm. 118; Linfert 1976: 163) y se la viene identificando con la musa Euterpe en cuyas manos perdidas debía llevar el aulós que simboliza el arte que esa musa representa (Schneider 1999: 22 s., 31 s., 41 s., 112 ss., láms. 6, 7 b-c, 57 a-b).

De tamaño mas reducido (0,95 m. alt.) aunque bastante completa es otra similar del J. P. Getty Museum de Malibú (Figura 4), que se dice procede de la localidad de Cremna en la Pisidia (Schneider 1999: 117 ss., lám. 32; Faedo 1994: 995, núm. 192, fig. 307a). A propósito de un ejemplar de los jardines del palacio del Quririnal, restaurado como una Higieia con la serpiente en su brazo izquier-

do, Lucia Guerrini trajo a colación la escultura de Mileto y otras, como una Hygieia (1,75 m. alt.) procedente de Minturno de la Ny Carlsberg Glyptotek de Copenhague, otra acéfala de los Museos Capitolinos que se ha considerado como imagen isíaca, la fragmentaria del Museo Arqueológico de Lyon, la del Museo de Alejandría, que antes comentamos, y varias representaciones isíacas del Museo Nazionale Romano, de Génova, de Tesalónica y una Isis-Tyche del Pretorio de Gortina (Guerrini 1985: figs. 12, 13, 14, 15, 17). Por la mayor abundancia de la representación isíaca, esta autora opinaba que el tipo usado para la musa de Mileto y las estatuas de Hygieia procedía de una creación helenística originalmente usada en las representaciones de Isis (Guerrini 1985).



Figura 5. Museo Nazionale Romano. Palazzo Altemps.
Escultura firmada por el afrodisiense Zenón, hijo de Attinas



Figura 6. Detalle de la inscripción de Zenón, hijo de Attinas

En el famoso corpus epigráfico de Jan de Gruytère (1602-1603) se recoge una inscripción griega (Loewy 1885: 259, núm. 367) que se conservaba en Siracusa «en la casa de Alfonso Laguna» (in aedibus Alfonsi Lagunaae), texto tomado de «E. Vallamberti schedis Metellus» (Gruter 1603: MXXI, 1), que se leía «in basi statuæ muliebris marmórea», escultura femenina que aparecía vestida con una «stolam habet subtilissimam... sub mamillis cinctam; quam alia deinde vestis discincta obtegit». La lectura que se hizo de ese epígrafe fué: ΖΗΝΩΝ / ΑΦΡΟΔΕΙΣΙΟΥ / ΕΥΣ. ΕΠΟΙΕΙ (Loewy 1885:259, núm. 367; CIG III 5374; IG XIV 15). Que de esa escultura llamara la atención el cuidadoso tratamiento de los vestidos, que los detalles que de ellos se describen coincidan con los de la escultura del Museo de Guadalajara a la que nos estamos refiriendo y, sobre todo, que en el epígrafe de la base el gentilicio con el nombre del escultor aparezca en una parecida versión a la de la escultura de Guadalajara (sigma *lunata*, doble iota), nos hace pensar que aquella estatua siracusana podría incluso tratarse de la misma pieza ahora encontrada en el palacio de Cogolludo. Si en las firmas de escultores de la Escuela de Afrodísias el étnico que acompaña al nombre (Squarciapino 1943: 101) aparece escrito bien *afrodisieus* (ἀφροδισιεύς)² o con la va-

² Un ejemplo puede ser el que inicia la firma de Koblanos (IG XIV Add. 697b), autor de la estatua de un púgil hallada en las termas suburbanas de Sorrento, hoy en Nápoles en el Museo Archeologico Nazionale (inv. 119917).

riante *afrodeisíeus* (ἀφροδεῖσιεύς) (Squarciappino 1943: 97-103), en la escultura de Guadalajara (ἀφροδεῖσιεύς) como en la de Siracusa (ἀφροδεῖσιεύς) el uso de doble iota resulta muy llamativo por tratarse, además, de los únicos casos de esta versión del étnico que se conocen. Entre los varios textos sobre numismática y epigrafía de diversos eruditos que Johann Georg Graevius reproduce en el volumen sexto de su *Thesaurus antiquitatum et historiarum Italiae* dedicado a las ciudades antiguas de Sicilia, se reproduce la misma noticia (tomándola de Gruter: «Ex Grutero in notis antiquarum Inscriptionum») sobre esta inscripción incisa «in basi statuæ muliebris stolatæ... sub mammis cinctæ», aunque en Graevius se corrige el texto de este modo: ΖΗΝΩΝ / ΑΦΡΟΔΕΙΣΙ / ΟC. ΕΠΟΙΕΙ (*Zeno / Aphrodi / sius fecit*)» (Graevius 1723: col. 389, núm. CVIII). Y es de esa versión de Graevius de donde, precisamente, Johann Joachim Winckelmann supo de la existencia del epígrafe de la escultura siracusana de Zenon de Afrodísias, ciudad que era la misma patria de origen de los autores de las famosas estatuas de centauros de Villa Adriana de Tivoli (Winckelmann 1779: 11, 305 s.) y de la del escultor que talló una estatua de musa de la galería Granducale de Florencia y de la de dos escultores que firmaron otras estatuas en colecciones de Roma. Creo que es el primero que observó la existencia de una verdadera «Schule der Kunst» que habría surgido «en dicho lugar de Caria», en el Asia Menor romana, en ese momento de comienzos del siglo II d.C., como se podía deducir de «los varios nombres de artistas afrodisienses que se han conservado» (Winckelmann 1764: 400; Id. 1779: 370 nota B). Sobre las dos esculturas de Roma en las que aparecía inscrita la firma del afrodisiense Zenon, comentaba Winckelmann que una era la «estatua senatoria sedente conservada en la villa Ludovisi... cuyo nombre aparece inciso sobre el borde del manto, sin que hasta ahora ninguno lo hubiera hecho notar: ΖΗΝΩΝ / ΑΤΤΙΝ / ΑΦΡΟΔΙ / ΣΙΕΥΣ / ΕΠΟΙΕΙ» (Winckelmann 1764: 400 nota 3; 1779: 293), y la segunda, que también aparecía firmada con igual nombre («ein anderer Zeno»), se trataba de una herma de la villa Negroni, en el Viminal, a la que se le había añadido la cabeza debido a la pérdida de la original y que llevaba en su frente una larga inscripción métrica, un «epitafio de diecinueve líneas» en cuya lectura parcial nuestro autor erró en la interpretación del nombre de la ciudad de origen del artista leyendo en la línea tercera el extraño topónimo «Stafis» (Winckelmann 1764: 401 nota 1; 1779: 826 s. nota 3; 1779: 370 nota) donde dice «Afrodísias» (Loewy, 1885: 375, núm. 549. Este hermes (figura 7), trabajado en un bloque de mármol de color gris claro con vetas oscuras y grano fino que algún autor lo creyó pentélico, es de 1,81 m. de alt., y el torso del representado viste con clámide le falta el brazo derecho por rotura antigua (Anónimo 1843: 42-43, núm. 135).



Figura 7. Herma de Zenon de Afrodiasias. Braccio Nuovo de los Museos Vaticanos. Roma.



Figura 8. Detalle de la inscripción de la herma de Zenon de Afrodiasias

Es obra probable de época de Adriano y en 1785 pasó de la colección Montalto de la villa Negroni a la de Thomas Jenkins, el conocido anticuario y marchante británico de Roma (Massi 1873: 33-34, núm. 135), y de allí a las colecciones pontificias (Inv. núm. 2299) en las que se conserva junto a una de las puertas del Braccio Nuovo de los Musei Vaticani (Amelung 1913: 158-160, núm. 135, lám. 21). En el frente del estípite, bajo la clámide (Figura 8), lleva una inscripción en griego que es un epitafio en verso destinado a conmemorar a los difuntos allí nombrados (CIG III 6233) y que por el tipo de escritura puede datarse hacia mediados del siglo II d.C. (Moretti 1990: 1222). En diecinueve elaborados hexámetros, el autopanegírico se refiere a un Zenón de Afrodiasias que, después de haber trabajado como escultor en varios lugares del Imperio (Calabi 1958: 162, núm. 77), decoró en Roma su sepulcro familiar (Toynbee 1951: 30) en el que hubo de estar ubicada esta escultura hermaica cuyo texto (CIG XIV 1627) dice:

Θ(εοῖς) Κ(αταχθονίοις).

πατρὶς ἔμοι Ζήνωνι μακαρτάτη ἔστ' Ἀφροδ[ι]σίας
πολλὰ δὲ ἄστυα π[ι]σ[τ]οῖς ἑμαῖσι τέχνησι διελθῶν
καὶ τεύξας Ζήνωνι νέῳ προτεθνηκότι παιδίῳ
τύμβον καὶ στήλην καὶ εἰκόνας αὐτὸς ἐγλυψα,
[τ]αῖσιν ἑμαῖς παλάμαισι τεχνασσάμενος κλυτῶν ἔργων.
[ἔ]νθα φίλη ἀλόχῳ Κλυ[τ]εινῇ καὶ παιδὶ φίλοις [τε]
[τ]εῦξα τάφον, ζήσας [ἐτέ]ων κύκλα {ι} ἑπτὰκι δέκα,
ἐνθάδε νῦν κείμεσθα ἄλαλοι, ψυχὰς ὄλεσαντες
κ[αὶ] π[α]τρὶς καὶ ἄλοχος κάγω κλυτοεργὸς ὑπάρξασ[ς].

El deteriorado epígrafe (SEG 32.1103, 1100), que Antonio Nibby reconstruyó con bastante certeza (Loewy 1885: 375, núm. 549; CIG III 6233; Amelung 1913: 159 s.), sigue presentando, sin embargo, ciertas dudas, como es el caso del nombre de la mujer del hijo, que se ha venido interpretando como Κλυ[με]νῇ (IG XIV 1627) o mejor como Κλυ[τ]εινῇ (Moretti 1990:1222), pero que Solin opinó que, dado que «en medio del nombre hay un espacio de tres letras, a la izquierda está ΚΛΥ y a la derecha ΝΗ», debería leerse mejor como Κλυ[τ]εινῇ, aunque es nombre del que no hay en Roma ningún otro ejemplo (Solin 1999: 182, CLXXXI, 15). De un modo bastante libre, este elaboradísimo epigrama se podría traducir algo así como: «Consagrado a los dioses Manes. Yo, Zenon, que nací en la hermosa ciudad de Afrodiasias, he recorrido muchas ciudades confiado en mi arte y habiéndome entregado plenamente a ello. Con mis propias manos construí para mi joven hijo Zenon, fallecido prematuramente, un edificio sepulcral, una estela y las estatuas. En este mismo sitio edificué el sepulcro para su querida esposa Klyteina y para su hijo y sus amigos. Tras haber vivido setenta años, descanso ahora en silencio en este mismo lugar. Aquí permaneceremos yo, famoso por mi talento, y las almas de mi hijo y de su esposa». A este Zenon se le

ha venido identificando con el otro escultor del mismo nombre, hijo de Attina, al que antes vimos se referió Winckelmann, y cuyo nombre y origen aparecen escritos en un pliegue del manto de una estatua que estuvo en la colección Ludovisi (Palma 1983: 44-47, fig. 53) donde fue descrita por diversos autores (Schreiber 1880: 54-55, núm. 16) y que hoy se expone en el Museo Nazionale Romano en la sede del Palazzo Altemps (inv. 8641) (Figura 6). Esa estatua sedente de 1,67 m. alt. (incluido el plinto), está tallada en «mármol griego de grano grueso» y representa a un personaje (quizá un filósofo) al que no es posible identificar porque a la escultura le falta la cabeza original que en la restauración moderna se sustituyó por otra más antigua que podría, incluso, ser de época augustea (Palma-de Lachenal 1983: 29-32, núm. 14). Calza sandalias y viste una ligera túnica de mangas cortas sobre la que lleva un manto con el que se envuelve, según un tipo escultórico derivado de un conocido original griego del siglo IV-principios del III a.C. (Schefold 1943: 209 s.), con el que se representó al poeta Moschion, al considerado Marcelo y usado, asimismo, en las representaciones de Menandro y Virgilio (Palma-de Lachenal 1983: 29-32, núm. 14). Al borde del asiento, en uno de los pliegues del manto (Loewy 1885: 257 núm. 365), se ve en caracteres griegos una inscripción en cinco líneas (CIG III 6151; IG XIV 1243) que, como comentamos, Winckelmann leyó acertadamente, y que dice: Ζηνω[ν] / Αττιν[α] / Αφροδε[ι] / κτευς / εποιει (Smith 1870: 1319). La obra parece de época trajaneña o de poco después. Paolo Moreno consideró que quien esculpió la herma y la estatua sedente de Roma y la femenina de Siracusa eran el mismo personaje (Moreno 1966: s. v. «Zenon 4») y a la relación entre esas dos esculturas de Roma y la estatua femenina de Siracusa firmada por «Zenon de Afrodisias» dedicó consideraciones importantes la estudiosa de la escuela escultórica de Afrodisias (Squarciapino 1943: *passim*). El escultor afrodisiense que firma la estatua del Museo de Guadalajara debe ser puesto en relación con esos otros escultores, el de la herma del Braccio Nuovo Vaticano (Gross, RE, s.v. «Zenon 24») y el del mismo nombre de la estatua del Palazzo Altemps (Gross, RE, s.v. «Zenon 25»)³.

³ A ello habría que añadir el problema de la cronología del escultor Flavius Zenon (Gross, RE, s.v. «Zenon 27»; Moreno, EAA, s. v. «Zenon, Flavius», 1251) que firmó, junto a los también afrodisienses Flavius Chyseros y Flavius Andronicus, una serie de estatuas de tamaño natural encontradas en Roma en el Esquilino y en la zona de las Sette Sale (Moretti IGUR IV 1593-1599) que en buena parte se conservan en la Ny Carlsberg Glyptotek de Copenhague (Squarciapino 1943: 84-85, núms. 16-21, lám. XII a, b). Por su estilo se venían fechando (como las firmadas por nuestro Zenon) a mediados del siglo II d.C., pero el descubrimiento en la misma Afrodisias de material escultórico confirmas idénticas en los pedestales de las estatuas (Erim-Roueché 1982: 102-115) condujo a cambiar esa cronología (Erim-Reynolds 1989: 517-553) ya que por los títulos que esos escultores ostentan —*comes*, *archiereus* y *diasemotatos* (*perfectissimus*)— no deberían ser anteriores a la primera mitad del siglo IV d.C. (Moltesen, 1990, 133-146; Squarciapino 1991: 126 s.) y, de este modo, esas estatuas se han venido conectando con las abundantes representaciones mitológicas de la escuela afrodisiense de la Antigüedad Tardía (Kiilerich-Torp 1994: 312 a.). Sin embargo, ahora esa cronología resulta dudosa

Algunos personajes con este nombre son también escultores (Moreno, EAA, s. v. «Zenon 1, 2 y 5»)⁴. Debemos tener en cuenta que el nombre propio Zenon es bastante común y que conocemos un número importante de ellos durante varios siglos (Gross, RE, s.v. «Zenon», cols. 54-218); en la propia Afrodísias un magistrado monetario lleva ese cognomen Zenon (Ti. Cl. Zenon) que se lee en el reverso de acuñaciones en bronce de esta ceca a comienzo de la época severiana (Mac Donald 1992: 6, 40, tipo 91, núms. 245-247). Se ha relacionado al autor de la estatua del Museo de Guadalajara con el Zenon que construyó el teatro de Aspendos (Gross, RE, s.v. «Zenon 23»; Moreno, EAA, s. v. «Zenon 3»).

Si, como antes ya indicamos, por la llamativa particularidad de la semejanza en ambos epígrafes⁵, la estatua de Cogolludo fuese la misma que durante el Renacimiento se guardaba en una colección particular de Siracusa, cabe preguntarse cómo pudo llegar desde aquella localidad siciliana hasta el palacio de los Medinaceli en tierras de Guadalajara. Es evidente que este asunto no es fácil de explicar y es difícil aceptar que la estatua hubiese sido llevada a su palacio de Cogolludo por los primeros Medinaceli. Solo cabe conjeturar que llegara allí tras la unión ya avanzado el siglo XVII de los duques de Medinaceli con la casa de los Alcalá. Cuando el sexto marqués de Cogolludo y séptimo duque de Medinaceli, Antonio Juan Luís de la Cerda y Dávila (1607-1671), contrajo matrimonio (1623) con Ana María Luisa Enríquez de Ribera, heredera del ducado de Alcalá de los Gazules. El primogénito de este matrimonio fue Juan Francisco de la Cerda y Enríquez de Ribera (1671-1691), octavo duque de Medinaceli y, asimismo, duque de Alcalá, que, junto al título y otras tantas propiedades familiares recibidos de su madre, heredó la colección de antigüedades clásicas creada en el palacio sevillano de la Casa de Pilatos por Pedro Afán Enríquez de Ribera, el duque de Alcalá que había sido virrey de Nápoles entre 1559 y 1571 (Trunk

para los ejemplares de Roma tras una revisión del material documental sobre las circunstancias del hallazgo (Castillo 2014).

⁴ Zenon de Amisos, escultor de entre los ss. II-I a.C., que trabajó en Rodas; Zenon de Soli, que realizó esculturas en el siglo I a.C. en Lindos. Un Zenon de Afrodísias, hijo de Alexandros, en la transición de los siglos I-II de la Era firmó una escultura masculina sedente en la ciudad cretense de Lyttos y de Cirene era el Zenón, hijo de Zenon, autor de la conocida estatua de Zeus hallada en aquella capital norteafricana. La estatua de Claudia Antonia Tatiana hallada en la *porticus post scaenam* del odeón de Afrodísias está firmada por Zenon, hijo de Alexandros (Erim 1967: 22, Fig. 7). Prueba de lo común de este nombre Zenon es que se documenta en Egipto a mediados del siglo III d.C. en algunos papiros de El Fayum conservados en la Columbia University de Nueva York (Library at Columbia University, Rare Book and Manuscript col. inv. 286, 291, 293) y que, incluso, aparece en la onomástica judía en inscripciones de Afrodísias y de Hierápolis (Williams 2013: 382-387).

⁵ En relación con la candidatura para incluir a Afrodísias en la Lista del Patrimonio Mundial de la UNESCO en 2017, en un documento con información adicional remitido en septiembre de 2016 por Turquía a ICOMOS sobre este sitio arqueológico y sus canteras marmóreas, se incluye esta escultura de Siracusa-Guadalajara en el listado de nombres de escultores (AAVV 2016: 18, figs. 29 a y b).

2002). Se ha pensado que esta estatua pudo ser llevada a Cogolludo desde la importante colección arqueológica de aquel palacio sevillano (Pérez Arribas-Pérez Fernández 2012: 185 s.; 212-214)⁶. Las esculturas de la Casa de Pilatos están restauradas (Trunk 2002: *passim*) lo que contrasta con el estado framenario del torso del probable Mercurio aparecido junto a la estatua femenina. Esto podría apuntar a la posibilidad de que fuesen traídas directamente desde Italia por el noveno duque de Medinaceli, Luis Francisco de la Cerda y Aragón (1660-1711). Este Medinaceli y Alcalá había residido unos años en Sevilla en aquella Casa de Pilatos, vivió en Roma entre 1687 y 1696 como embajador del reino de España ante la Santa Sede y, entre ese último año y 1702, fue virrey de Nápoles. Durante su estancia romana y en el período de su virreinato fueron bien conocidos sus intereses culturales en los que parece hubo cierta influencia de sus familiares italianos los Colonna. Estuvo vinculado al círculo artístico y coleccionista de la reina Cristina de Suecia (Borsellino 1994: 10-12), fue mecenas de algunos pintores, como es el caso de Gaspare van Wittelli (Briganti 1966: *passim*), y apoyó decididamente bastantes actividades musicales (Domínguez 2013: *passim*). Y aunque los duques hacía años que no solían residir preferentemente en su palacio de Cogolludo, como antes comentamos, consta que precisamente en 1706, vuelto ya a España desde Nápoles, este IX duque de Medinaceli (el último de apellido la Cerda) encargó se realizara un informe sobre el estado del palacio guadalajareño y que se hicieran los necesarios arreglos (Romero Medina 2015: 278-279), aunque su muerte en prisión en 1711 debió ser el motivo por el que aquellas restauraciones en el edificio de Cogolludo no llegaron a realizarse.

Bibliografía

- AGUADO DÍAZ, F. (2018), «El Museo de Guadalajara y la gestión del Palacio del Infantado», *Boletín de la Asociación de Amigos del Museo de Guadalajara* 9, 57-92.
- AMELUNG, W. (1903), *Die Sculpturen des Vaticanischen Museums*, I, Berlín.
- ANÓNIMO (1843), *Braccio Nuovo del Museo Vaticano. Indicazione antiquaria*, Roma.
- ANÓNIMO (2016), *Additional information for Aphrodisias World Heritage List nomination file*, Ankara, Ministerio de Cultura y Turismo, ms. en red.
- BRIGANTI, G. (1966), *Gaspar van Wittel e l'origine della veduta Settecentesca*, Roma.

⁶ Como en dos inventarios de la Casa Ducal de Medinaceli consta que a fines del siglo XVIII se llevaron desde Sevilla al palacio familiar de Madrid «38 figuras de bronce y 25 estatuas de mármol», estos autores opinan que la que aparece nombrada como estatua de «una muger en pie» podría ser la misma que aquí estamos estudiando (Pérez-Pérez 2012: 213).

- CALABI LIMENTANI, I. (1958), *Studi sulla società romana. Il lavoro artistico*, Milán-Varese.
- CALVO MATEO, A. M^a – AGUADO DÍAZ, F. – CUADRADO PRIETO, M. A. (2021), *Guía de lectura fácil del Museo de Guadalajara*, Guadalajara.
- CASTILLO RAMÍREZ, E. (2014), «Excavaciones arqueológicas en la via Ariosto. IIIª zona del Esquilino (1874-2006). Segunda parte: Restos epigráficos y escultóricos», *Bullettino della Commissione Archeologica Comunale di Roma*, 115, n. s. 24, 47-124.
- CIG = *Corpus inscriptionum graecarum*, III, Berlin 1853.
- CRESPO CANO, M^a L. – AGUADO DÍAZ, F. – CUADRADO PRIETO, M. A. (2007), «Tránsito, un concepto distinto de exposición permanente», *Boletín de la Asociación de Amigos del Museo de Guadalajara* 2/3, 117-146.
- CRUZ SOLÍS, E. – MARTÍNEZ ESTRADA, M. A. – PARRA GRANELL, P. – CIRUJANO GUTIÉRREZ, C. (2007), *Restauración de una escultura femenina, de Zenón de Afrodísias, procedente de la excavación arqueológica en el Palacio de los Duques de Medinaceli en Cogolludo (Guadalajara), 1 enero 2007*, Ministerio de Cultura. Instituto del Patrimonio Histórico Español, Memorias de intervención IPHE, signatura BM 233/2; signatura digital R23143T, R03001F.
- DOMÍNGUEZ RODRÍGUEZ, J. M. (2013), *Roma, Nápoles, Madrid. Mecenazgo musical del Duque de Medinaceli, 1687-1710*, Kassel.
- EICHLER, F. (1953), «Die Skulpturen», en J. KEIL, *Forschungen in Ephesos, V-1, Die Bibliothek*, Wien, Österreichisches Archäologisches Institut, 47-60.
- ERIMK, K. T. (1967), «The school of Aphrodisias», *Archaeology* 20.1, 18-27.
- ERIMK, K. T. – REYNOLDS, J. M. (1989), «Sculptors of Aphrodisias in the inscriptions of the city», *Festschrift J. Inan*, Estambul, 517-538.
- ERIMK, K. T. – ROUECHÉ, CH. M. (1982), «Sculptors from Aphrodisias. Some new inscriptions», *Papers of the British School Rome* 50, 102-115.
- FAEDO, L. (1994), *LIMC VII-1*, 991-1013, s.v. «Mousa, Mousai».
- FERNÁNDEZ MADRID, M^a. T. (1991), *El mecenazgo de los Mendoza en Guadalajara*, Guadalajara.
- GHINATTI, F. (1999), *Alfabeti greci*, Turín.
- GÓMEZ-MORENO, M. (1925), «Sobre el Renacimiento en Castilla. Notas para un discurso preliminar. I. Hacia Lorenzo Vázquez», *Archivo Español de Arte y Arqueología* 1, 1-40.
- GRAEVIVS, J. G. (1723), *Thesaurus antiquitatum et historiarum Italiae, Neapolis, Siciliae, Corsicae, Melitae atque adjacentium terrarum insularumque*, VI, Leyden, Petrus Vander Aa.
- GROSS, W. H. (1972), *RE X.A.*, cols. 215-217, s. v. «Zenon» (24-27).
- GRUTER, J. (1603), *Inscriptiones antiquae totius orbis Romani, in absolutissimum corpus redactae*, Heidelberg.

- GUARDUCCI, M. (1967), *Epigrafia greca, I. Caratteri e storia della disciplina. La scrittura greca dalle origini all'età imperiale*, Roma.
- GUARDUCCI, M. (1974), *Epigrafia greca, III. Epigrafi di carattere privato*, Roma.
- GUERRINI, L. (1985), «La statua femminile DP 1159 dei giardini del Quirinale», en L. GUERRINI – C. Gasparri, *Il Palazzo del Quirinale. Studi preliminare sulle collezioni di antichità*, Roma, 51-69.
- IG = *Inscriptiones Graecae Italiae et Siciliae additis Graecis Galliae Hispaniae Britanniae Germaniae inscriptionibus*, XIV, Berlin, 1890.
- JIMÉNEZ CUENCA, C. – MARTÍN MORALES, C. (2015), «Palacio de Cogolludo: investigación, conservación, anastilosis y reconstrucción virtual», *Informes y Trabajos* 13, 6-38.
- KILLERICH, B. – TORP, H. (1994), «Mythological sculpture in the fourth century A.D.: The Esquiline group and the Silahtaraga statues», *MDAI* (I) 44, 307-316, láms. 55-60.
- LINFERT, A. (1976), *Kunstzentren hellenistischer Zeit. Studien an weiblichen Gewandfiguren*, Wiesbaden.
- LOEWY, E. (1885), *Inschriften griechischer Bildhauer, mit Facsimiles herausgegeben*, Leipzig.
- MAC DONALD, D. J. (1992), *The coinage of Aphrodisias*, Royal Numismatic Society, Londres.
- MANDERSCHIED, H. (1991), *Die Skulpturenausstattung der kaiserzeitlichen Thermenanlagen*, Berlin.
- MASSI, H. (1873), *Sculptures and Galleries in the Vatican Palace*, Roma.
- MENDEL, G. (1912), *Musées impériaux ottomans. Catalogue des sculptures grecques, romaines et byzantines*, I, Constantinople.
- MOLTESEN, M. (1990), «The Aphrodisian sculptures in the Ny Carlsberg Glyptotek», en C. Roueché – K. T. Erim (eds.), *Recent work on architecture and sculpture, Aphrodisias Papers 1*, *JRA* Suppl. 1, 133-146.
- MORENO, P. (1966), *Enciclopedia dell'arte antica, classica e orientale* 7, 1250-1251, ss. vv. «Zenon 1, 2 y 5» y «Zenon, Flavius».
- MORETTI, L. (1990), *Inscriptiones graecae Urbis Romae*, III, Roma.
- NADER, H. (1985), *Los Mendoza y el Renacimiento español*, Guadalajara.
- PALMA, B. (1983), *Museo Nazionale Romano. Le sculture, I, 4 (I marmi Ludovisi. Storia della Collezione)*, Roma.
- PALMA, B. – DE LACHENAL, L. (1983), *Museo Nazionale Romano. Le sculture, I, 5 (I marmi Ludovisi nel Museo Nazionale Romano)*, Roma.
- PÉREZ ARRIBAS, J. L. – PÉREZ FERNÁNDEZ, J. (2012), *El palacio de Cogolludo*, Guadalajara.
- RODRÍGUEZ OLIVA, P. (2009), «La escultura ideal», en P. LEÓN (dir.), *Arte romano de la Bética. II. Escultura*, Madrid-Sevilla, 42-151.

- ROMERO MEDINA, R. (2015), «Nuevos datos documentales sobre obras en el palacio de Cogolludo en tiempos del III y IX duque de Medinaceli», *Boletín de la Asociación de Amigos del Museo de Guadalajara* 7, 273-292.
- SCHFOLD, K. (1943), *Die Bildnisse der antiken Dichter, Redner und Denker*, Basilea.
- SCHNEIDER, C. (1999), *Die Musengruppe von Milet, Milesische Forschungen* 1, Mainz am Rhein.
- SCHREIBER, TH. (1880), *Die antiken Bildwerke der Villa Ludovisi*, Leipzig.
- SMITH, PH. (1870), s. v. «Zenon» en W. SMITH, *A Dictionary of Greek and Roman Biography and Mythology*, III, Boston.
- SOLIN, H. (1999), «Analecta epigraphica (núms. CLXXVII- CLXXXIII)», *Arc-tos, Acta Philologica Fennica* 33, 169-202.
- SQUARCIAPINO, M. F. (1943), *La Scuola di Aphrodisia*, Roma.
- SQUARCIAPINO, M. F. (1991a): «La scuola di Aphrodisias 40 anni dopo», *ArchCl* 35, 1983, 74-87.
- SQUARCIAPINO, M. F. (1991b): «La scuola di Aphrodisias (dopo 40 anni)», en R. R. Smith – K. T. Erink (eds.), *The theatre, a sculptor's workshop, philosophers, and coin types, Aphrodisias Papers 2, JRA Suppl. 2*, 123-126.
- THOMPSON, E. M. (1912), *Introduction to Greek and Latin Paleography*, Oxford.
- TOYNBEE, J. M. C. (1951), *Some Notes on Artists in the Roman World*, Bruselas.
- TRALLERO SANZ, A. M. (2000), *Las galerías desaparecidas del palacio de Cogolludo*, Guadalajara.
- TRAVESARI, G. (1960), *Statue iconiche femmine cirenaiche. Contributi al problema delle copie e rielaborazioni tardo-ellenistiche e romano-imperiali*, Roma.
- TRUNK, M. (2002), *Die «Casa de Pilatos» in Sevilla. Studien zu Sammlung, Aufstellung und Rezeption antiker Skulpturen im Spanien des 16. jhs. (DAI Madrid, Madrider Beiträge 28)*, Mainz am Rhein.
- VON BISSING, F. (1901), «Die griechisch-römischen Altertümer im Museum zu Kairo I. Skulptur», *Archäologischer Anzeiger* 1901/4, 199-209.
- WILLIAMS, M. (2013), *Jews in a Graeco-Roman Environment*, Tübingen.
- WINCKELMANN, J. J. (1764), *Geschichte der Kunst des Altertums*, vol. II, Dresde; ibid. (1776), Viena; id. (1779), *Storia delle arti del disegno presso gli antichi*, Milán.