

Combate del Lapita y El Centauro

Autor:
Bedoya, J. M. y Pacheco, M. E.

Revista:
Estudios e investigaciones

1988, 1, 19-32



Artículo

COMBATE DEL LAPITA Y EL CENTAURO

Jorge Manuel Bedoya
Marcelo Eduardo Pacheco

- I -

Un grupo escultórico, realizado en mármol y expuesto bajo el nombre de **Combate del lapita y el centauro**, se exhibe en el Museo Nacional de Bellas Artes ubicado en la ciudad de Buenos Aires. La obra, que el señor Ricardo R. Pirovano había adquirido en Roma en el año 1952, ha sido donada a su muerte por familiares y amigos en homenaje a su memoria (1).

La escultura presenta una iconografía desarrollada en el ámbito de la cultura griega en conexión, a partir del siglo V A.C., con la leyenda de las bodas del rey de Tesalia, Peritoo, quien al casarse con Hipodamia invitó a los centauros. Estos cayeron en estado de embriaguez y el dios Ares, a quien el rey no había ofrecido las libaciones necesarias, se vengó haciendo que intentaran raptar a las mujeres lapitas lo cual condujo a la lucha a la cual alude el título de la obra actualmente en posesión del Museo. La intervención de Teseo, presente en la ceremonia, hizo que los lapitas pudieran vencer a sus agresores y expulsarlos a los confines del Pindo, en las fronteras del Epiro.

Los griegos para componer esta leyenda unieron elementos provenientes de diferentes zonas. Así, los lapitas constituían un pueblo que habitaba las cimas del Pindo, del Pelio y del Ossa y que se jactaba de descender de Peneo, una divinidad fluvial, y de la ninfa Creusa. Ellos tomaron parte en la caza calidonia, en la expedición de los argonautas y fueron compañeros de Heracles (2).

Los centauros, según la interpretación más corriente, eran hijos de Centauro, descendiente de Issione y Nefele, y de las yeguas que pastaban en el Pelio. Inicialmente, eran seres brutales y gigantescos picadores de caballos y cazadores de toros siendo, con posterioridad, cuando se los identificó con los seres híbridos por todos conocidos. Folo y Quirón, poseedores de

otros progenitores, se destacaban por su caracter afable y el segundo por su saber que lo vinculó con muchos de los héroes griegos.

El origen de su iconografía se ubica en Oriente donde, en la segunda mitad del III milenio antes de Cristo, aparece en un sello babilónico para fijarse, mil años después, como el centauro, alado o no, que dispara una flecha. El sagitario, vinculado con los signos zodiacales, dominó el arte oriental durante mucho tiempo. En el mundo griego, las referencias literarias más antiguas se remontan a Homero y a Hesíodo (3) mientras que en las artes plásticas se lo ve surgir en una gema del último período micénico y mantenerse en cerámicas del geometrismo tardío y del proto-corintio. En el siglo VII A.C., el tipo todavía no se encuentra fijado y se lo emplea vinculado a criaturas monstruosas (**pithoi** con relieves de Rodas y Asia Menor; **leikitos** proto-corintios) y en actitudes que anticipan futuros desarrollos iconográficos tal como aparece en el grupo **Heracles (o Zeus) con un centauro** (bronce, Metropolitan Museum, New York). En caso de tratarse del dios se encontraría aquí un tema no tratado por la literatura. Durante este período, se produjo, de acuerdo con los ejemplares conservados, la unión figurativa entre lapitas y centauros. Esta creación fue acompañada por la aparición de la imagen de Neso a cuyas aventuras se sumó, en el siglo VI A.C., Folo. En esta centuria, se creó también la figura de Quirón y diferentes representaciones de la centauromaquia tesálica. De esta manera, el tema del enfrentamiento durante la fiesta de boda pasó a integrar uno más amplio que incluía a todos los acontecimientos derivados de los encuentros entre estos seres híbridos y los héroes griegos. En un relieve, realizado en bronce a finales del siglo VII A.C. y hoy en el Museo de Olimpia, se observa cómo dos centauros tratan de dar muerte al invulnerable lapita Ceneo quien está vestido con su traje de guerra. Los centauros se figuran, al igual que el perteneciente al Museo de New York, como hombres a los cuales se les ha agregado, en la zona de la cintura, un cuerpo de caballo. De esta manera, las extremidades delanteras son totalmente humanas mientras que las posteriores pertenecen a un equino. Esta no constituyó la única forma de presentación ya que, a veces, a la yuxtaposición anterior se la concluyó con cuatro cascos

de caballo y se creó, además, una tercera figuración en la cual el torso es humano mientras que el cuerpo, en su totalidad, pertenece a un caballo. El primer tipo fue característico del período primitivo donde, en ciertos casos, aparece combinado con el segundo (**Vaso François**, primer cuarto del siglo VI A.C., Museo Arqueológico, Florencia) y el último (**Anfora pónica**, Metropolitan Museum, New York). La tercera forma de figuración, inicialmente limitada a territorios marginales de la cultura griega, terminó por imponerse mientras que, en tiempos del helenismo, se creó el tipo del centauro marino. Así se definió la representación de estos seres mitad humanos mitad animales diferenciándolos del centauro-toro y del centauro-león tal como se interpretaban en láminas de oro chipriotas (4).

En el período arcaico tardío pueden citarse, como ejemplos escultóricos que tratan el tema, el **friso del templo de Assos** (primera mitad del siglo VI A.C.) y el **frontón occidental** del dedicado a Zeus en Olimpia (c. 460 A.C.) mientras que, en época clásica, se pueden señalar las **metopas del lado sur del Partenón** (447-432 A.C.) y los **frisos del Hefesteion** (Atenas, c. 425-420) y del templo de **Apolo** (Bassae, Figalia, c. 430-410). Simultáneamente, la cerámica, reflejando diferentes aspectos de la pintura monumental, lo incluyó entre sus motivos ornamentales (**Skifo corintio** con Heracles persiguiendo a los centauros, c. 590 A.C. -Museo del Louvre-; **crátera** del Pintor de los Nióbidas, mitad del siglo V A.C. -Museo Arqueológico, Florencia-; **crátera** del Pintor de Florencia, mitad del siglo V A.C. -Museo Arqueológico, Florencia). Hacia finales del arcaísmo, la figura del centauro empezó a relacionarse con la iconografía de Dionisos puesto que aparece integrando su cortejo lo cual lo vincula con otras criaturas de la naturaleza tales como sátiros y bacantes.

Durante el siglo IV A.C., la temática tratada comenzó a ser escasa en el mundo griego continental pero se desarrolló en zonas marginales. Así, se lo incluyó en la ornamentación escultórica de la **tumba de Mausolo** (c. 351 A.C.) y, una centuria más tarde, en la fachada de una **sepultura macedónica** emplazada en Leucadia (siglo III A.C.). En ésta, el encuentro entre lapistas y centauros se ubica en las metopas del friso dórico. En el sur de Italia, durante la cuarta centuria antes de Cristo, unos

cincuenta vasos ofrecen temas que incluyen al centauro e, incluso, en un fragmento de otro (**colección Jatta**, Ruvo) se muestra, por primera vez, a Eros cabalgando sobre uno de ellos. Con anterioridad, estos seres híbridos habían sido incluidos en las **metopas del templo de Paestum** (c. 540 A.C.) y en una, del lado este, del **tesoro de Silaris** (550-540 A.C., Paestum, Museo) así como también en monumentos faliscos y etruscos.

En obras pertenecientes al clasicismo tardío y el helenismo, desarrollados en las zonas meridionales de la península italiana, se produjeron diferentes contaminaciones entre los temas que incluían el centauro y se lo usó libremente sin relación con la iconografía tradicional. Su vinculación con el tema funerario pudo producirse en esta época sin, por eso, olvidar su participación en la iconografía etrusca la cual pudo incluirlo en las nuevas formas representativas.

Entre los siglos IV A.C. y la época imperial se crearon pinturas, esculturas, mosaicos y cerámicas que incorporaron al centauro en sus representaciones. En algunas de ellas aparece el tema de sus luchas con los lapitas las cuales, en ciertos casos, han quedado reducidas a meros ejercicios gimnásticos. Su vinculación con el tema funerario se prolongó hasta los comienzos del cristianismo (**sarcófago de Baco y Ariadna**, siglo II D.C., Camposanto, Pisa; **sarcófago**, siglo III D.C., Duomo, Cortona, entre otros) mientras que, en combinación con ménades y grupos dionisiacos se lo empleó en la ornamentación pictórica (la llamada **Casa de Cicerón**, 50-60 D.C., Museo Nazionale, Napolles) o se lo representó con el amor en sus grupas como en las copias de mármol gris, realizadas por Aristias y Papias en tiempos de Adriano, de originales griegos de bronce (Museo Capitolino, Roma) (5).

- II -

La escultura, que se encuentra en el Museo Nacional de Bellas Artes y que su propietario anterior había adquirido **por consejo del experto e historiador de arte helenístico don Ugo Gandolfo y el asesoramiento de Regis do Campo, consejero del museo del Vaticano** (6) presenta dos personajes: un lapita y un

- 22 -

centauro. Este, con su cuerpo de perfil y su torso girado hacia el espectador, lleva sobre su grupa al primero, que le pasa el brazo izquierdo alrededor del cuello, mientras que el centauro le ciñe, con su brazo derecho, la cintura.

La composición del grupo, acentuadamente triangular, ofrece una serie de alteraciones derivadas de la acción del tiempo. Así, al lapita le faltan la cabeza; gran parte del brazo derecho y la parte inferior de la pierna del mismo lado; sectores del muslo, rodilla y pie de su extremidad izquierda y fragmentos de los glúteos. El centauro ha perdido su brazo izquierdo; sus extremidades delanteras están cercenadas más arriba de las rodillas; a la pata trasera posterior le falta su porción inferior y existe una pérdida de material en el centro de la zona posterior. La obra presenta además diferentes rajaduras y manchas siendo las ubicadas en el pecho del hombre aquellas que más atraen la atención. Según la nota de donación, estas mutilaciones atestiguan **El haber sido emparadada en la era cristiana como lo fueron muchos mármoles de ese período histórico (7)**. Por otra parte, aparecen hierros cuadrangulares, producto de una restauración, en los muñones del brazo y pierna del lapita y uno redondo entre las patas delanteras del centauro. Este último fue colocado por el escultor L. Badi, a pedido del propietario, para equilibrar la escultura según ha manifestado la señora Celina Aráuz de Pirovano.

La obra ofrece dos personajes ubicados sobre una misma línea y contenidos, idealmente, por dos planos paralelos. Los protagonistas realizan dos movimientos complementarios unidos por un cierto estatismo que presenta el cuerpo del centauro. El torso de éste gira, con cierta violencia, desde atrás, a la izquierda, hacia adelante, a la derecha, constituyendo la zona de su vientre la charnela que une la zona en movimiento con aquella, el cuerpo equino, que está en mayor reposo pero que, a través de la ubicación de las patas delanteras, otorga una marcada direccionalidad a la composición. A primera vista, la posición del lapita sugiere una total frontalidad pero, al observarlo con más detenimiento, se puede notar la existencia de un pausado giro, de derecha a izquierda, opuesto al que realiza el centauro. Las formas, creadas por los cuerpos, se encuentran enlazadas

por las oblicuas generadas por los brazos de ambos personajes. Puede pensarse, de acuerdo a lo observado en relieves, que el brazo faltante del centauro tendía a levantarse por sobre su cabeza lo cual contribuía, al igual que el inexistente brazo del hombre que, de acuerdo con la resolución muscular de las zonas existentes, presentaba un cierto paralelismo con su pierna derecha, a acentuar la triangularidad del esquema total.

La masa escultórica muestra, en su zona central, un vacío irregular importante que ayuda a alivianarla y, más arriba, uno menor, comprendido por la axila del hombre y el hombro del ser híbrido, que debía constituir el pasaje para otro más grande e irregular determinado por la cabeza del lapita que tenía, a juzgar por la dirección de los tendones de su cuello, un giro hacia la izquierda y la testa, asentada sobre el cuello agudamente inclinado y el brazo, supuestamente doblado sobre ella, del centauro. Internamente, las masas aparecen trabajadas con suaves pero firmes pasajes volumétricos que se acentúan en determinadas zonas como, por ejemplo, en los músculos ubicados en el pasaje entre el tronco y el torso del híbrido y en los más concéntricos del plexo del hombre. Por otra parte, es en la cabeza del centauro donde se han resumido, siguiendo lineamientos post-clásicos, los acentos expresivos.

Entre las metopas del costado sur del Partenón, que narran el enfrentamiento entre lapitas y centauros, existen dos, hoy en el British Museum, que constituyen, a nuestro entender, el punto de partida de la tipología que, con posterioridad, desembocó en el grupo existente en la ciudad de Buenos Aires. Las semejanzas con la primera de ellas (metopa II) aparecen en la posición del lapita que tiene una pierna doblada sobre el lomo del híbrido, la otra estirada y su brazo ciñendo el cuello del centauro tanto como en la postura del centauro cuyo rostro constituyó, por otra parte, el modelo para los desarrollos posteriores. En cuanto a las diferencias, ellas surgen por la posición más alta de la grupa y en la manera en que dobla sus patas tanto como en el manto que envuelve el brazo del lapita, inexistente en la escultura porteña, y en la pierna estirada cuyo pie, hoy faltante en la metopa, tocaba la línea de apoyo mientras que, por la forma en que está trabajada la zona de la rodilla, en

el grupo de Buenos Aires, la pierna, actualmente desaparecida, presentaba una ligera inclinación hacia atrás.

En relación con el segundo relieve (metopa III) existen afinidades en la representación del torso, girado hacia el contemplador, y en la posición de las patas traseras del centauro así como en la casi frontalidad del torso del lapita mientras que los aspectos distintos surgen, fundamentalmente, porque el hombre se ubica de pie, detrás del bruto, lo cual lo obliga a estirar su brazo derecho y la pierna opuesta para poder apoyar la rodilla de su otra extremidad sobre la grupa del centauro el cual, por otra parte, afirma con fuerza sus patas delanteras. En ambas metopas, los lapitas llevan una mano que no existe en la obra de Buenos Aires. Estas distintas formas de representación se vinculan con las diferentes versiones de lo acontecido durante las bodas del rey de Tesalia. Unas hablan de un enfrentamiento inmediato e indican que los lapitas desnudos solamente pudieron armarse con sus espadas y escudos mientras otras narran una justa, realizada con posterioridad, para vengar el agravio y a la que concurren los campeones de ambos bandos totalmente armados. La figuración con los guerreros provistos de todos los elementos de guerra se prefirió durante el período arcaico mientras que, a partir del arcaísmo tardío, se figuró al hombre con algún manto o totalmente desnudo munido con escudo y espada. En épocas posteriores la total desnudez se convirtió en la forma representativa más corriente (8).

La tipología, creada por los artistas del Partenón, aparece vinculada a elementos estilísticos semejantes en el friso, que narra las hazañas de Teseo contra los centauros, del **Hefesteion** de Atenas y, con transformaciones plásticas que acentúan el dinamismo y la expresividad, en el rapto de las mujeres lapitas del templo de **Apolo** en Bassae. Hacia finales del siglo V A.C., escultores errantes realizaron una centauromaquia en el gran **Heròon** de Trysa (hoy Giobaschi) lo que muestra la expansión del tema desde una fecha muy temprana. Una centuria más tarde, similares esquemas compositivos y actitudes de las figuras se encuentran en los frisos del **Mausoleo de Halicarnaso** de los cuales conocemos, principalmente el que desarrolla la Amazonamaquia y en los relieves laterales del mal llamado **sarcófago de Alejan-**

dro (c. 305 A.C.), hallado en Sidón y hoy en el Museo de Estambul y ubicado en los comienzos de la época helenística. En estos dos últimos ejemplos la representación ha incorporado a los elementos tradicionales tensiones expresivas y un mayor sentido de la profundidad lo que ha transformado las líneas clásicas heredadas (9).

El helenismo se extendió, desde un punto de vista históricocronológico estricto, entre el 323 A.C. y el 31 A.C. pero desde una óptica artística se vinculó largamente con el mundo romano. Por eso se habla, en general, de un arte helenístico-romano hasta la época de Adriano e incluso, para ciertos estudiosos, hasta el siglo III D.C. olvidándose que se hace necesario la definición del término cuando se lo aplica a obras realizadas en períodos en los cuales el estilo orgánico-estructural y las tendencias naturalistas, típicas del arte griego que constituye su punto de partida, coexisten con otras corrientes estilísticas que pueden también influirlo.

El arte helenístico desarrolló sobre modelos griegos un lenguaje cosmopolita que acogió las variaciones producidas en las diferentes regiones del Mediterráneo. La actividad artística alcanzó, en esta época de grandes reinos totalmente opuestos a la polis, un lugar importante al servicio de la magnificencia real y privada adquiriendo cualidades de elegancia, refinamiento, excitación sensorial y apelaciones a la inteligencia que tendían a destacar la gratuidad del acto creador (10).

En el grupo existente en el Museo de Bellas Artes de Buenos Aires, que no ha sido posible -a pesar del deseo de los autores de este trabajo- comparar directamente o a través de ilustraciones con otros similares, se pueden señalar dos aspectos. Por una parte, el referido a la tipología que, de acuerdo a lo ya analizado, se remonta a la época clásica y, por otra, a diversos elementos de estilo que hablan de su vinculación con el lenguaje internacional del helenismo.

En la obra porteña se observa un modelado continuo que presenta zonas con mayor énfasis expresivo (talla de la zona inferior del torso y rostro del híbrido; plexo del lapita) que pue-

den vincularse con el lenguaje empleado en los talleres de las islas Cícladas (Paros, Naxos, Delos, Andros, Tinos, etc.) y de Rodas mientras que el rostro del centauro reconoce elementos derivados del estilo de Scopas (hundimiento de los ojos y marcación del lagrimal y del rabillo; desarrollo del arco superciliar, cejas levantadas y arrugas en la frente, boca entreabierta, surcos en los cabellos y barbas). Estas combinaciones entre elementos pictóricos y búsquedas expresivas, presentes también en el arte más violento y rotundo de Pérgamo que mantuvo estrechas relaciones con las escuelas cicládica y rodia, caracterizó una gran parte de la producción helenística (11). En la escultura del Museo, estos elementos se han integrado en una concepción naturalista que maneja con fluidez las formas y mantiene una total coherencia orgánica.

El combate del lapita y el centauro ha sido esculpido en mármol de Paros caracterizado, según indicaciones del experto Domingo Tellechea, por su textura bastante uniforme, su grano grueso, la falta de elementos coloreados y la presencia de una cierta cantidad de sílex que le otorga traslucidez y una determinada dureza que lo hace apto para el trabajo escultórico (12). El gusto por destacar las cualidades propias del material y, en especial, la traslucidez de determinados mármoles comenzó a desarrollarse a partir del siglo IV A.C. La ausencia de restos de pintura en la obra que se analiza la coloca en el ámbito de estas preferencias y señala, por otra parte, una fecha tope para su ubicación cronológica.

La utilización del mármol pario no es, por sí misma, indicación del origen del trabajo ya que él fue usado en diferentes islas y las variantes entre talleres tan cercanos tienden a ser mínimas. Las canteras de Paros se mantuvieron activas durante largo tiempo puesto que su material fue requerido para la realización de esculturas y relieves tanto como para ser empleado en arquitectura. Así, durante los siglos VI y V A.C., tuvo gran demanda en Grecia la cual se mantuvo hasta comienzos del helenismo. Luego, entre finales de la tercera centuria y principios de la siguiente se produjo una rápida decadencia en la prosperidad de la isla que terminó hacia fines del siglo II A.C. A partir de los comienzos del siglo siguiente, el mármol pario volvió

a aparecer en el mercado y con él las realizaciones de los artistas nativos cuyas obras han sido encontradas en la misma isla, en Delos, Melos, Creta, Amorgos, Tera e Italia. Los romanos tuvieron gran interés por las canteras de mármol de Paros y, entre el siglo de Augusto y la primera centuria después de Cristo, se tienen noticias de diferentes escultores vinculados a la isla y trabajando tanto en Roma como en diferentes zonas del mundo helenístico (13).

Ante el consumo, realizado en Italia, de los mármoles extraídos de las canteras del Mediterráneo Oriental, los historiadores se han planteado el problema de su traslado desde los centros productores hasta las zonas consumidoras. Algunos de ellos hablan del envío del material en bloques mientras que otros sostienen que, en términos generales, no se puede hablar, por razones técnicas vinculadas tanto al mismo mármol como a los medios de transporte, de una exportación realizada en las condiciones primeramente señaladas. Por estas razones, señalan que debe pensarse en obras terminadas o esbozadas listas para ser concluidas en talleres instalados en el lugar de destino. La Magna Grecia y Sicilia no sólo fueron importadoras de forma sino también de obras desde épocas anteriores a la conquista romana y dicha situación se mantuvo con posterioridad y se extendió a la propia ciudad de Roma (14).

En relación con lo afirmado en la nota-donación de que el grupo de Buenos Aires **se ubica cronológicamente en el siglo III antes de Cristo** (15), los autores del presente trabajo piensan que habría, quizá, que situarlo en los siglos II-I A.C. porque él muestra, estilísticamente, una menor fluidez y pictoricidad en sus formas que los ejecutados durante la tercera centuria sin caer, por eso, en el clasicismo de raigambre neo-ática que caracterizó a determinadas líneas artísticas de la Roma augustal (16). La ubicación propuesta coincide con la activación de las canteras de la isla de Paros y la circulación de obras de esta procedencia que podían, incluso, llegar a la península italiana. Pensamos que la obra porteña vinculada, por su material y aspectos estilísticos al ámbito cicládico pudo haber sido creada dentro de la segunda de las líneas de producción más arriba indicadas. Las diferencias plásticas entre esculturas del siglo

III A.C. y ellas pueden vincularse a su forma de creación que hizo mediatizar, tanto por la formación de los artistas como por la lejanía, las pautas formuladas por el helenismo del Mediterráneo Oriental.

No resulta extraño que el tema de la obra analizada fuera desarrollado ampliamente por el arte helenístico que prefirió, frente a las solemnes imágenes tradicionales, las efigies de Afrodita, Eros, Dionisos, sátiros, nereidas, náyades, bacantes, tritones, centauros y lapitas a las que confería movimiento, gracia y elegancia. La iconografía que, en su origen, unía a lapitas y centauros se relacionaba con el conflicto eterno entre el orden y el caos puesto que el ser híbrido se vinculaba a lo desequilibrado, a lo instintivo y a lo inconsciente (17), se ha transformado ahora, al igual que en las demás figuraciones, señaladas, en un pretexto para crear elementos ornamentales destinados a ubicarse en palacios, casas, villas, ninfeos y jardines ya sea como relieve o representación exenta. Este último tipo podía emplazarse en medio de macizos vegetales, en templetes, frontones o nichos. La escultura de Buenos Aires, con su punto de vista que potencia la frontalidad, parece haber sido destinada a una hornacina.

Para concluir, debe señalarse la importancia que representa para nuestro país el que uno de sus museos sea depositario de una obra vinculada a uno de los períodos más significativos de la cultura occidental.

*

NOTAS

- (1) Buenos Aires, 16/VIII/1971, Celina A. de Pirovano, Josefina P. de Mihura, Ignacio Pirovano, Juan B. Mihura, Hernán Ayerza, Agustín Larreta Anchorena, Santiago Sánchez Elía, Horacio Zorroaquín Becú a Samuel Oliver, Director del Museo Nacional de Bellas Artes. Esta nota, foliada con los números 1 y 2, dio origen al expediente nº 54172/71 que concentró todas las actuaciones. En él se encuentra la tasación (fs. 3) realizada por Oscar A. Feldman (Galería Studio SA)

que le otorgó un precio de \$ 50.000 (Pesos ley 18.888) y la resolución nº 3695/71 del 30/XII/1971 por la cual el Ministro de Cultura y Educación, Gustavo Malek, aceptó la donación (fs. 15).

- (2) Véase: HOMMAN-WEDEKING: Lapiti, en Enciclopedia dell'arte antica classica e orientale, Roma, 1958. H. AUBERT: Les légendes mythologique de la Grèce et de Rome, París, 1923.
- (3) HOMERE: Iliade, París, 1937, I, 262-268. L'Odyssee. Poésie homérique, París, 1924, XXI, 295-305. HESIODO: El escudo, Buenos Aires, 1968, pp. 100-101.
- (4) Véase: K. SCHANENBURG: Centauri, en Enciclopedia dell'arte antica... H. AUBERT, op. cit.
- (5) Véase: J. CHARBONNEAUX y otros: Grecia arcaica, Madrid, 1970 / Grecia clásica, Madrid, 1968. A. DELLA SETA. I monumenti dell'Antichittá classica, I, Napoli, s/d. P. DUCATI: Storia della ceramica greca, Firenze, 1922, 2 v. V.G. KALLI POLITICS: Museo Nazionale: Atene, Novara, 1970. J.H. MASSI: Description des musées de sculpture antique grecque et romaine avec addition des Musées Grégorien-etrusque et Egyptien, Rome, 1890. R. SEIDER: Pintura romana, México, 1969. B. TEOLATO MAIURI: Museo Nazionale: Napoli, Novara, 1971. T.C.I.: Toscana, parte seconda, Milano, 1935, pp. 113 y 247.
- (6) Buenos Aires, 16/VIII/1971. Celina A. de Pirovano... fs. 1.
- (7) Ibidem, fs. 1.
- (8) J. CHARBONNEAUX y otros: Grecia clásica, Madrid, 1968. D. E.L. HAYNES. The Partenon Frieze, London, 1973. Edition Tel: Les sculpture du Parthenon, París, s/d.
- (9) J. BOARDMAN: Greelart, London, 1964, VI. J. CHARBONNEAUX y otros: Grecia helenística, Madrid, 1971. F. EICHLER: Trysa, en Enciclopedia dell'arte antica... R. SEIDER: op. cit. 50-52, 42 y 70. B. TEOLATO MAIURI:op.cit. pp.8/17, lam.70.

- (10) R. BIANCHI BANDINELLI: Ellenismo, en Enciclopedia dell'arte antica... / Del Helenismo a la Edad Media, Madrid, 1981, Introducció n y 1º parte. J. CHARBONNEAUX y otros: Grecia helenística, Madrid, 1971.
- (11) A. ADRIANI: Alessandrina, arte, en Enciclopedia dell'arte antica... L. LAMENZI: Rodia, arte ellenistico, en Enciclopedia dell'arte antica... P. E. ARIAS: Skopas, en Enciclopedia dell'arte antica... J. CHARBONNEAUX y otros: op. cit.
- (12) Véase: J. B. WARD-PERKINS: Marmo, en Enciclopedia dell'arte antica... L. GUERRINI: Paro, en Enciclopedia dell'arte antica... S. RUPEREZ MARTIN y A. TOVAR: Historia de Grecia, Barcelona, 1978, p. 84 y 135.
- (13) Véase: M. ROSTOVZEFF: Historia social y económica del mundo helenístico, Madrid, 1967, v. II, p. 733; 877/8; 1302/3. /Historia social y económica del Imperio Romano, Madrid, 1960, v. II, p. 98.
- (14) L. LANGLOTZ: Greek art, western sculpture, en Encyclopedia of world art, Italy, 1958.
Entre los artistas rodios pueden citarse: Sogenes, hijo de Sokrates de Paros; Xenon, hijo de Xenon; Protogenes, hijo de Karpos de Paros [siglo I A.C.]; Antiphanes, hijo de Trasonide y nativo de Paros [siglo I D.C.]. En Roma, la escuela neo-ática puede ser representada por M. Kossoutius Marco [siglo I D.C.] vinculado conjuntamente con otros artistas del mismo nombre a la escuela de Pasiteles [siglo I A.C.].
- (15) Buenos Aires, 16 [VIII] 1971, Calina A. de Pirovano...fs.l.
- (16) R. BIANCHI BANDINELLI: Roma, centro del poder. Madrid, 1969, I y IV.
- (17) Véase: J.E. CIRLOT: Diccionario de símbolos, Madrid, Labor, 1985. R. BRILLIANT: Simboli e attributi, en Enciclopedia dell'arte antica classica e orientale. Roma, 1958.

