

UNA REPLICA DE “AFRODITA AGACHADA” EN CORDOBA*

Laura APARICIO SANCHEZ

Resumen

Damos a conocer en este artículo una pieza escultórica hallada recientemente en una intervención arqueológica en Córdoba. La escultura es una copia romana de un modelo helenístico bien conocido por las diversas réplicas que han llegado hasta nosotros: la *Venerem lavantem sese*, y que Plinio (N.H. XXXVI, 35) atribuye a Doidalsas de Bitinia. Importante es el carácter de *unicum* que la pieza tiene en la Península Ibérica.

Résumé

Nous faisons connaître sur cet article une pièce sculpturale trouvée récemment dans une intervention archéologique à Cordue. La sculpture c'est une copie romane d'un modèle hellénique très connu par les diverses répliques qui sont arrivées jusqu'à nous: la *Venerem lavantem sese*, et que Plinio (N.H. XXXVI, 35) attribue a Doidalsas de Bitinia. C'est important le caractère de *unicum* que la pièce tient à la Péninsule Ibérique.

INTRODUCCION

La escultura ha sido hallada en el solar ubicado en los números 5 y 7 de la calle Amparo de la ciudad de Córdoba (Fig. 1), durante los trabajos de excavación que, autorizados por la Dirección General de Bienes Culturales el 24/08/93, tuve la oportunidad de dirigir, y se han desarrollado entre los días 19 de Noviembre y 10 de Diciembre del pasado año 1993 (1). Se encuentra depositada en el Museo Arqueológico Provincial de Córdoba.

La estatua, fragmentada en cuatro partes, se conserva casi completa, faltándole el brazo izquierdo y el antebrazo derecho. Está algo dañada en el rostro y el lateral derecho es el que ha sufrido la mayor erosión debido a la tierra que la cubría, por lo que

(*) Nuestro agradecimiento a P. León y a C. Márquez por su inestimable ayuda en la elaboración de este artículo.

(1) Esta intervención ha sido sufragada en su totalidad por el promotor de las obras, VIMCORS.A.

en algunas zonas el mármol está muy deteriorado y presenta abundantes concreciones calcáreas. También se observan desperfectos en la espalda.

Está elaborada en mármol blanco de grano fino (2) con un acabado que ofrece una superficie pulida, como podemos comprobar en las zonas que no se han visto alteradas por la erosión. Sus dimensiones son de 0,89 m. de altura y 0,40 m. de anchura máxima. El plinto tiene una anchura máxima de 0,44 m. que coincide con la zona donde apoya el ave y el pie derecho, la longitud conservada es de 0,57 m. y la altura de 0,5 m. La cabeza mide 0,25 m. desde el mentón hasta la bóveda del cráneo y la altura máxima, desde el cuello hasta la parte superior del peinado es de 0,33 m. Las proporciones de la figura son, por tanto, mayores que el natural.

Se ha representado una figura femenina desnuda en posición agachada. La parte superior del cuerpo se inclina hacia adelante con una ligera torsión hacia la derecha, movimiento al que acompaña la cabeza, mientras que la inferior y las piernas quedan completamente de frente. La pierna derecha, flexionada, apoya los dedos del pie y la rodilla directamente en la base y la izquierda, algo más levantada, carga todo el peso del cuerpo en el glúteo, que a su vez se sirve de un ave como apoyo; la rodilla derecha descansa en el suelo y ayuda a la pieza a mantener el equilibrio (Lám. 11).

Destacan los marcados pliegues que forman las arrugas del cuerpo, tres a la altura del estómago y dos en el vientre, que junto a la torsión del cuerpo y la cabeza contribuyen a reforzar la idea de movimiento (Lám. 1). Este se acentúa en el lado derecho de la figura, al concentrarse en él los pliegues producidos por el giro hacia la derecha (Lám. 3). De los brazos sólo se conserva el antebrazo derecho casi completo y el arranque del izquierdo, de donde los indicios para restituir su posición son insuficientes (3).

También se observa un cuidado estudio anatómico de las piernas, donde destaca el elaborado trabajo en la talla de las flexionadas rodillas. Los muslos se deforman al doblar las piernas, apareciendo pequeñas arrugas en la cara interna del izquierdo y abombamientos de la carne en la cara externa del derecho, todo ello producido por la postura poco favorecedora así como por la voluminosidad y rotundidad de las formas anatómicas (Láms. 3 y 4).

Los pies apoyan directamente sobre la base. El izquierdo tiene los dedos muy desgastados, estando el pequeño casi perdido, debido con seguridad al tiempo que estuvo expuesta la escultura. El resto del pie se conserva muy bien y en él podemos apreciar de nuevo el estudio anatómico en el tratamiento del talón y el tobillo, perfectamente elaborados. Igual ocurre para el pie derecho que nos ha llegado mejor, pues no estuvo tan expuesto como el izquierdo al quedar protegido por la misma postura

(2) Para M. Mayer, que durante el pasado Seminario "Uso y significado del mármol en Hispania", del 5 al 6 de Mayo, tuvo ocasión de contemplar nuestra Afrodita en su visita al Museo Arqueológico, podría tratarse de mármol de Paros, dato que le agradecemos.

(3) Durante los trabajos de excavación se halló un dedo en mármol blanco en uno de los cortes estratigráficos planteados, próximo al lugar donde apareció la escultura. Creemos, y para ello nos basamos en el mismo tipo de mármol, el tamaño y la talla, muy semejante a la del pie derecho, que puede pertenecer a esta figura.

de la figura, permitiéndonos contemplar su espléndida talla. Está fracturado a media altura del empeine. Los dedos son carnosos y en ellos se ha llegado a la representación detallista de las arrugas producidas por la complicada postura en el empeine, la planicie de las uñas clavadas en la carnosidad de los dedos, o los hoyitos formados entre los dedos y el empeine. Es igualmente destacable el tratamiento del primer dedo, aplastado al apoyar y recibir el gran peso de la pierna (Láms. 9 y 10).

La espalda, arqueada y lisa, se ve algo desproporcionada con relación a la amplitud de las caderas (Lám. 2). Presenta en el lado izquierdo un desperfecto en el mármol debido a algún golpe, conservándose aún a la altura de la axila la huella de esa fractura. También el costado derecho sufre un desperfecto, pero frente al anterior, parte de la superficie se encuentra preparada para su restitución, se han biselado las aristas y practicado una rebaba a la altura de la cintura que sujete la pieza añadida. Las caderas forman un círculo casi completo que partiendo de la cintura, sólo se interrumpe por una marcada línea vertical que nos indica la separación de las nalgas, en lo que influye el general recogimiento de la figura dotada de un pudor instintivo.

En cuanto a la base, incompleta, muestra una pequeña rotura junto al pie izquierdo y otra más importante a partir del derecho. No es regular y está fracturada diagonalmente a la altura del talón del pie izquierdo. Presenta la cara superficial y los laterales alisados, frente a la cara que no queda vista sin trabajar (Láms. 9 y 10).

El ave situada en la base sirve de soporte a la figura. Se conserva completa a excepción de la cabeza y el cuello y tiene algo desgastadas las plumas de la cola. Sus medidas son 0,20 m. de altura, 0,25 m. de anchura y 0,39 m. de longitud. Está en posición agachada y el tratamiento del plumaje aunque de poco relieve es minucioso y de un gran realismo, distinguiendo las plumas más largas de las alas, que se encuentran recogidas, de las del resto del cuerpo y de la cola. Hasta en las partes más bajas se ha estudiado la disposición del plumaje que sólo es inexistente en dos lugares: en el punto de unión con el glúteo izquierdo, justo donde se encuentra la rotura, y en una pequeña zona delante de este punto, seguramente por la dificultad debida al estar cercana la pierna izquierda, donde apenas queda espacio para la talla.

La cabeza no conserva la nariz y presenta un desperfecto en el lateral derecho, estando perdida la oreja y parte de los mechones de pelo que caen sobre la cinta. Es de una exquisita talla. En ella destaca el rostro, -aunque se conserva algo desgastado- cuyo modelado es suave, con las cejas apenas señaladas, teniendo una de ellas, la derecha, un desperfecto. En los ojos, almendrados, se distinguen las líneas que corresponderían a los párpados superior e inferior, peor conservadas en el ojo derecho. Baja la mirada siguiendo los movimientos de la cabeza. Las mejillas son algo carnosas y la barbilla, saliente, está afectada por algún golpe de antiguo. La boca, de labios carnosos, deja entrever los dientes que están apenas esbozados, formando una línea recta bajo el labio superior. Debido al giro e inclinación de la cabeza, en el cuello se forman dos arrugas que comenzando desde la parte de éste vista de frente, llegan hasta la nuca, mientras que la zona lateral izquierda del cuello queda tensa (Lám. 5).

Frente a la fragilidad del rostro, podemos contemplar el vigor del pelo y su exquisito modelado en la composición del peinado. El cabello, ondulado, se separa perfectamente en dos mitades desde la frente hasta la nuca y se fija a la cabeza con una *taenia*. Posteriormente las dos mitades, una vez rizadas, se anudan en la parte alta de la cabeza en una especie de moño, quedando a ambos lados de ésta otros mechones más cortos que escapan bajo la cinta, por lo que se sobreponen a ésta y añaden al moño en un segundo momento (Lám. 6). La minuciosa talla que venimos analizando recoge además con gran detallismo otra serie de tres mechones que al no quedar recogidos caen sobre el cuello junto a la oreja. El primero de ellos se sitúa sobre la sien y es de poco relieve y los otros dos descienden detrás de la oreja en forma de rizos, siendo el último el de mayor relieve (Láms. 7 y 8).

De los dos lados de la cabeza hemos comentado que el derecho no conservaba la oreja, sin embargo podemos contemplarla en lado izquierdo. Es pequeña y en ella destaca la delicadeza con que se han elaborado todos los elementos que la componen.

La pieza es copia de un modelo helenístico atribuido a Doidalsas de Bitinia y fechado hacia el año 250 a.C (POLLIT, 1989, 109; DUCATI, 1939, 506; LAURENZI, 1960, 155; VASORI, 1979, 142 y 146, BIEBER, 1981, 82), según los conocidos pasajes de Plinio. En uno de ellos (N.H. XXXVI, 35) Plinio recuerda como en su tiempo, en Roma, había una *Venerem lavantem sese daedalsas* en el templo de Juno Regina junto al Pórtico de Octavia (4) y en el otro (N.H. XXXVI, 21) hace referencia al rey Nikomedes de Bitinia, quien fracasó en su intento de adquirir a los knidios la Afrodita de Praxíteles. Parece que es entonces cuando Nikomedes encargó a Doidalsas la Afrodita lavándose que menciona Plinio (5).

Este tipo de “Afrodita agachada” gozó de enorme popularidad en época romana, convirtiéndose en uno de los preferidos del gusto romano del período imperial (VASORI, 1979-a, 142). Testimonio de ello son las numerosas copias y variantes que hoy se conservan, ya en mármol, bronce, terracota o en monedas (6). Una de estas réplicas en mármol sería la que cita Plinio para el Pórtico de Octavia. El original debió ser en bronce y parece que aún existía en Bitinia en el tardo Imperio, según refleja la moneda asiática del momento (LAURENZI, 1960, 155). Viendo dos de las variantes que se conservan en bronce, una procedente de Beirut, hoy en el Louvre (BIEBER, 1981, 83, fig. 292) y la otra de Roma, conservada en la Gliptoteca Ny Carlsberg, en Copenhague (LIMC, II, 2, n.º 1028), es fácil pensar que el original fuera en bronce. Estas dos esculturas, a pesar de la complicada postura, se mantienen por sí mismas, son capaces de soportar en equilibrio su peso, evidentemente aligerado por el material.

(4) Con anterioridad el Porticus Metelli. Fue construido por Q. Caecilius Metellus, el Macedónico, en los ss. II y I a.C. y en su interior se situaron los templos de Júpiter y Juno. Con Augusto pasa a denominarse de Octavia, en honor de su hermana Octavia.

(5) En contra de esta opinión véase el trabajo de Ridgway (1990, 230 s.) para quien no son suficientes estos argumentos y estima que no hay razón para fechar la escultura en tiempos del rey Nikomedes de Bitinia.

(6) Véase LIMC II,2, n.ºs. 1018 ss. Además *vid.* BIEBER, 1981, Figs.292 y 293 y RIDGWAY, 1990, Pl. 112a-c.

En cambio en el resto de las réplicas en mármol se hace indispensable recurrir a soportes o puntales que aseguren la estabilidad. Apoya esta tesis Vasori (1979, 142), para quien la cabeza de la réplica de Villa Adriana revela con gran claridad la derivación del bronce, de forma especial en el tratamiento de los mechones de pelo y la cinta.

De los ejemplares conocidos en mármol, cuatro guardan grandes similitudes con la réplica cordobesa. Dos de ellos se conservan en el Museo Nacional de las Termas, Roma, uno procede de las Termas de Villa Adriana en Tívoli y el otro de via Palermo, Roma. Las otras dos réplicas se hallan en el Museo Vaticano, Roma, y en el Louvre, París, esta última conocida como la "Afrodita de Viena". La más completa es la del Vaticano, a la que sólo le faltan parte de los dedos de la mano izquierda. Las otras tres han perdido los brazos, a excepción de la de via Palermo que conserva casi completo el brazo derecho, y sólo en la de Villa Adriana podemos contemplar parte de su espléndida cabeza, convirtiéndose la copia de Córdoba en una de las más completas de las elaboradas en mármol.

El tipo aquí representado muestra a Afrodita desnuda y agachada. Para Pollit (1989, 108) en posición de recibir el agua por la espalda durante el baño, bien vertida por un jarrón o que brotaba de una pequeña fuente (VASORI, 1979-a, 141). Ridgway en cambio (1990, 231), considera que queda poco claro si Afrodita se está bañando, mirando sus reflejos en un estanque o arreglándose el pelo con la ayuda de un espejo sujeto por Eros. Referente a esta última interpretación, el hecho de que se conserven algunas copias con cabeza podría excluirla en parte, pues la diosa, en este tipo, aparece con el peinado ya elaborado y no en trance de arreglárselo para el baño, como sí hace ciertamente la Afrodita de Rhodas (LIMC, II/2, n.º. 1027), aunque esta escultura no se corresponda exactamente con el tipo que venimos analizando. La cuestión del Eros es aún más controvertida. En primer lugar porque no todas las copias lo integran y en segundo porque tampoco hay acuerdo en si sostendría una toalla desplegada para secarla y masajearla, un jarrón con el que verter el agua (VASORI, 1979-b, 146), o el espejo ya comentado. En nuestro caso se simplifica el problema al no aparecer el Eros, como en las copias de Villa Adriana o del Vaticano. Pero la cuestión radica en si el Eros formaba parte o no de la composición en la creación original. Laurenzi tiende a excluirlo ya que en las distintas copias que lo incluyen, la actitud y postura del amorcillo son siempre diversas (1960, 157). Propensos a insertar el Eros en el arquetipo, en cambio, se muestran Klein, Amelung, Della Seta y Adriani (VASORI, 1979-b, 146), así en los ejemplares del Louvre y via Palermo, o en otros de Nápoles, Richmond, Leningrado, Ludovisi ...

Es probable que la presencia del Eros se deba al copista, de hecho no es la única variante que aparece en la relación de copias conocidas. Más adelante lo analizaremos en el tratamiento del desnudo y en la elaboración de la cabeza. Ahora nos detendremos en los puntos de apoyo a que se recurre para mantener la estabilidad de la figura. Se disponen dos apoyos, uno bajo el glúteo izquierdo y otro bajo la rodilla derecha. Para

el primero y ciñéndonos a las réplicas que venimos comentando, encontramos dos variantes, bien un gran puntal en los ejemplares de Villa Adriana, el Vaticano y el Louvre, bien un ave para el de via Palermo y el nuestro de Córdoba, en ambos casos un cisne al que le falta la cabeza y el cuello. En el segundo se acude a un tipo de puntal cuadrangular más ligero, y por tanto más desapercibido, que sólo varía en altura, siendo el de menor tamaño el colocado en la copia del Vaticano, lo que en opinión de Laurenzi (1960, 157) altera el ritmo de la composición, ya que la rodilla derecha al quedar más baja confiere una cierta quietud al movimiento del cuerpo. Aquí es tal vez donde se establece la mayor diferencia para nuestra réplica con el resto, pues se ha omitido por completo tal apoyo, descansando la rodilla directamente sobre la base de la escultura. Recurso que en nuestra opinión no sólo altera el ritmo como indica Laurenzi, sino que resta un poco de naturalidad a la postura.

Respecto al esquema compositivo, la réplica cordobesa sigue las líneas tipológicas más características. En palabras de Ducati (1939, 506), el tema praxitélico de Afrodita en el baño, se ha desarrollado y tratado de modo novedoso por este artista bitinio que fue Doidalsas, lo que comparte Ridgway (1990, 231), para quien esta postura produce una figura sugerente, incomparable con otros tipos de Afrodita. Así, sólo con el hecho de presentar la figura en posición agachada, se logra una cierta actitud de movimiento frente a la quietud de las llamadas "Afroditas púdicas" inspiradas en la Venus de Knido de Praxíteles. Pero, pareciendo insuficiente, la diosa gira parte de su cuerpo y la cabeza con decisión hacia la derecha, lo que, aparte de acentuar el movimiento, provoca toda una serie de elementos nuevos en el tratamiento anatómico del modelo y por tanto del desnudo, favorecidos por la composición piramidal que se ha creado. Los volúmenes se resaltan, y los efectos de claroscuro que producen enriquecen verdaderamente la fuente de inspiración.

Por otra parte la concentración de volúmenes puede dar la impresión de que la figura se ha concebido para se vista desde distintos ángulos, pero en la realidad se impone el más atrayente y con seguridad el deseado por el artista, aquel, según Vasori (1979-a, 142) en que el cuerpo aparece de perfil y hacia el cual la deidad vuelve la cabeza. De hecho si nos situamos detrás de ella podemos apreciar que el dorso es la parte menos elaborada de la escultura, siendo de una monótona uniformidad (VASORI, 1979-a, 141).

Si se juzga por los paralelos, el tratamiento del desnudo es similar al que se observa en el ejemplar de Villa Adriana, con la diversidad de pliegues del abdomen producidos por la rica postura y torsión violenta del cuerpo hacia la derecha, que forman amplios y profundos surcos en la carnosidad de la diosa; más suaves y difuminados en las copias de via Palermo, donde las curvas son algo superficiales (VASORI, 1979-b, 146), y en la del Vaticano, que además, en la reelaboración del tipo al llevarlo al mármol, hace el cuerpo más delgado (LAURENZI, 1960, 157). También en el estudio detallado de la cabeza se acerca más al ejemplar de Villa Adriana, aunque en ésta, a

pesar de no conservarse completa, se puede apreciar mucho mejor la gran finura en el modelado del rostro. En la elaboración del peinado, en cambio, el artista vuelve a introducir una variante en el tipo, pues mientras en las réplicas de Villa Adriana y el Vaticano un gran mechón de pelo cae sobre la nuca al no quedar sujeto por la cinta, la copia de Córdoba no recoge ese pormenor.

Respecto a los brazos, todo indica que seguirían la posición determinada en el ejemplar del Vaticano, en la que el brazo izquierdo debía caer transversalmente al cuerpo, apoyando el antebrazo sobre la rodilla izquierda, mientras que el derecho cruzaría el pecho tocando con la mano el hombro izquierdo.

Es evidente que se ha despojado a la diosa de la majestad e ideal de lejanía característicos del más puro arte clásico griego, haciéndola más humana y cercana al espectador (7), pero no por ello privándola totalmente de su esencia divina, latente en la serenidad y belleza de su rostro y en el instintivo recato de su atrevida postura (8), de la que, sí es cierto, el escultor se vale para resaltar valores y volúmenes hasta ahora desconocidos. Puede estar debido a la tradición del artista que prefería representar las cosas "como parecían" (POLLIT, 1989, 108) o quizás -esta postura es compartida por la mayoría de los autores- anticipe el gusto del helenismo tardío por el realismo crudo, en un arte que no refina ni espiritualiza los tipos creados en los siglos V y IV. Incluso anticipándose, por su toque barroco, por su fuerza, al desnudo de Rubens, buscando realzar las voluptuosas formas femeninas (BIEBER, 1981, 83).

En cuanto a la datación de estas obras se refiere, Vasori (1979, 144 y 146), para la copia de via Palermo, por el tipo de mármol y plasticidad del cuerpo, piensa en el período antoniniano, aunque no excluye el flavio dado el lugar de procedencia, cercano a la casa de Vespasiano, en la cual después, Domiciano construyó un santuario de la *gens Flavia*. Y para la de Villa Adriana, en el período adrianeo por su lugar de procedencia, donde decoraba un edificio para el cual podía haber sido encargada por el mismo emperador. De hecho en tiempos de Adriano revive con cierta fuerza la corriente neoática por el ambiente grequizante de la corte, al que contribuyó su deseo de lujo y ostentación.

En nuestra copia de Córdoba, no tenemos aún resultados concluyentes para la asignación de una cronología absoluta del yacimiento que la albergaba. No obstante, los rasgos que caracterizan a esta pieza, en los que predomina un intencionado juego de claroscuro, favorecidos por el estudio anatómico de la postura, nos acercan al período de los antoninos. A ello se une el tratamiento de la cabeza, muy al gusto antoniniano, con un fuerte contraste entre la suavidad de volúmenes del rostro y el acentuado claroscuro del cabello, producido por fuertes relieves que alternan con la profunda labra del trépano.

(7) Laurenzi (1960, 155 y 157) lo define como un realismo en la disposición del cuerpo que, lejos de estar inducido a la riqueza de efectos sensuales, reusa a tocar cualquier carácter de vulgaridad en la figura.

(8) Contrario a esta opinión es Bieber (1981, 83) para quien la postura es lujuriosa.

Para finalizar queremos añadir algunos otros datos que, lejos del estudio en sí de la pieza, no en vano la completan al acercarnos a su posible funcionalidad. Como son las dimensiones algo mayores que el natural de la escultura, que no la integrarían fácilmente como decoración de un ambiente doméstico. Más bien lo haría en un ninfeo o unas termas, de hecho las construcciones relacionadas con el agua se ornamentan en ocasiones con ninfas u otras personificaciones de divinidades, aunque en estos casos, las divinidades, están desprovistas en general de un carácter religioso explícito (LOZA, 1993, 142 y 145). Comparten esta postura Ducati (1939, 506) y Vasori (1979-a, 142) para quienes parece más bien el tipo de escultura para la decoración de la fuente de un rico jardín que de un templo o recinto sacro.

Para la Corduba romana no hay noticias concretas de la existencia de estos edificios y su ubicación, sólo algunos restos hallados en la calle Cruz Conde que fueron identificados por Santos Gener con los de unas suntuosas termas públicas (IBAÑEZ, 1983, 346). Quizás el hallazgo de esta escultura aporte alguna luz en este apartado tan desconocido del urbanismo romano, pues a las características de deidad acuática se añade el lugar en el que ha aparecido esta escultura. Se trata de una estancia pavimentada con un *opus signinum* y bajo la cual se ha dispuesto una elaborada y concentrada red de conductos de saneamientos, propia de un espacio relacionado con el agua. De hecho nos hallamos a escasos pasos de los aún conservados baños árabes de la calle Cara, Fig. 2, nº 3, tal vez ubicados allí por la antigua presencia de otros en época romana. O el hallazgo de varias estatuas-fuentes (9) en las inmediaciones (LOZA, 1993, 143 y 145), en concreto en las calles Rey Heredia (Fig. 2, nº1) y Antonio del Castillo (Fig. 2, nº2).

(9) Para esta autora (idem, 152) encuadrables en el siglo II d.C. y época severiana.

Bibliografía

- BIEBER, M. (1981): *The Sculpture of Hellenistic Age*, New York.
- DUCATI, P. (1939): *L'Arte Classica*, Turín.
- IBAÑEZ CASTRO, A. (1983): *Córdoba Hispano-Romana*, Córdoba.
- LAURENZI, L., (1960): "Doidalsas", E.A.A., pp. 155-157.
- LEXICON ICONOGRAPHICUM MYTHOLOGIAE CLASSICAE (1984): "S. V. Aphrodite", II/1 y II/2.
- LOZA AZUAGA, M.L. (1994): "Estatuas-fuentes romanas de Colonia Patricia Corduba", A.A.C.,4, pp. 141-158.
- RIDGWAY, B.S. (1990): *Hellenistic Sculpture I*, Bristol.
- VASORI, O. (1979-a): "Statua di Afrodite accovacciata", *Catálogo del Museo Nazionale Romano, Le sculture*, I/1, Roma, pp. 141-144.
- (1979-b): "Statua acefala di Afrodite accovacciata", *Catálogo del Museo Nazionale Romano, Le sculture*, I/1, Roma, pp. 145-147.



Fig. 1. Localización del solar en el parcelario actual.

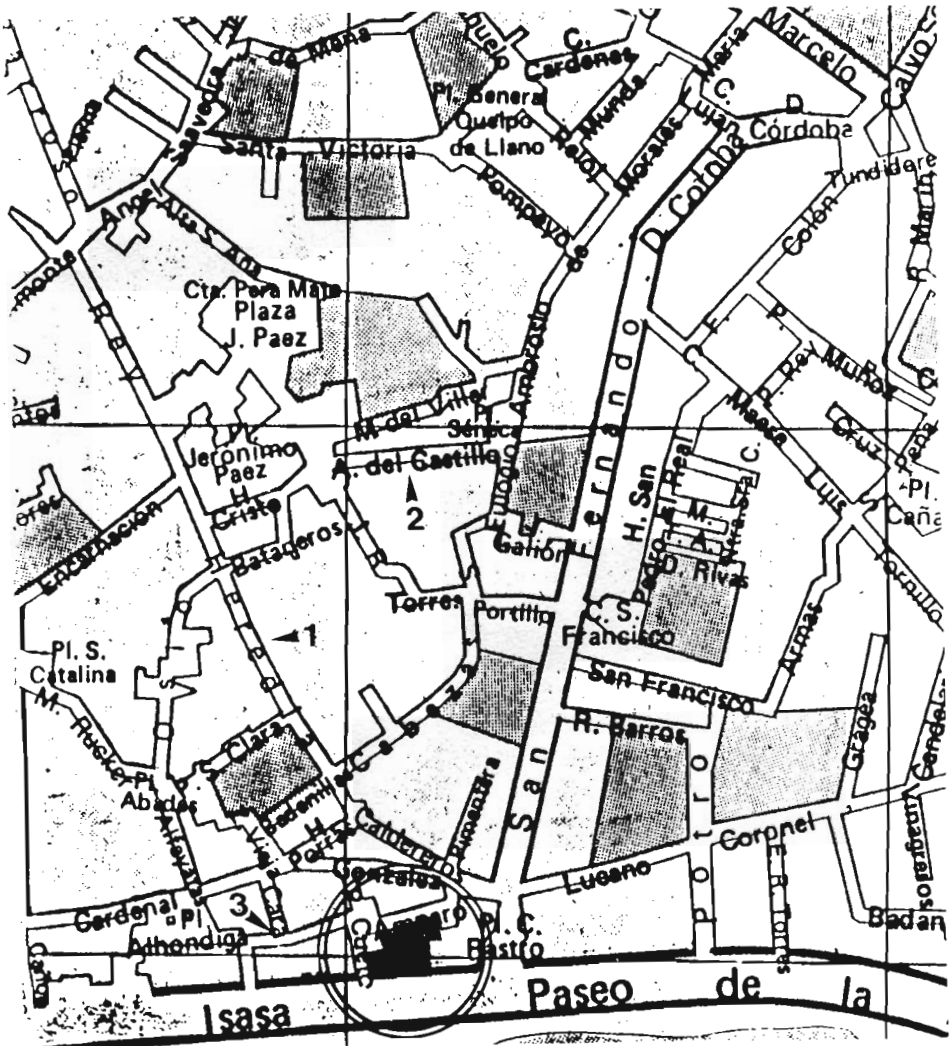
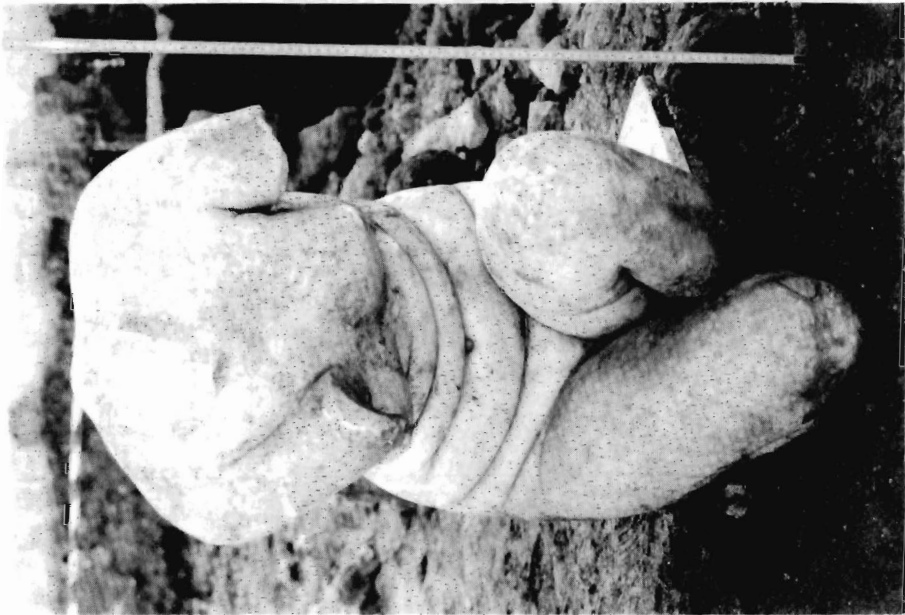
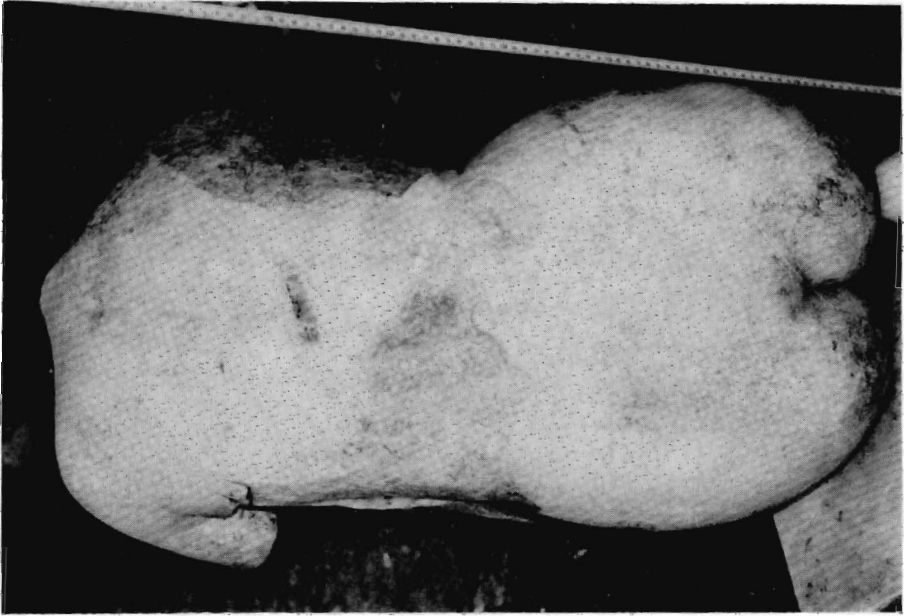
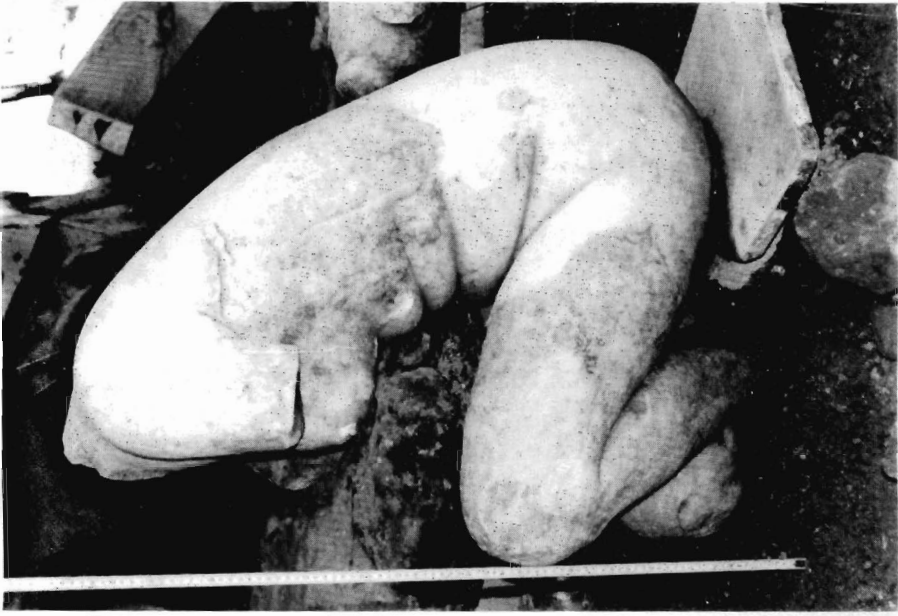


Fig. 2. Localización de estatuas-fuentes y baños próximos al lugar de procedencia de la escultura.



Láms. 1 y 2. Afrodita agachada (Córdoba). Frente y parte posterior.



Láms. 3 y 4. Perfiles de la misma.



Láms. 5 y 6. Cabeza de la Afrodita agachada (Córdoba). Frente y parte posterior. (Foto. M. Pijuán).



Láms. 7 y 8. Perfiles de la misma. (Foto. M. Pijuán).



Láms. 9 y 10. Plinto con ave y pies de Afrodita.



Lám. 11. Afrodita agachada (Córdoba). Vista de conjunto.