

**CUANDO EL ALUMNO MODERNO SUPERA AL MAESTRO ANTIGUO.
LA ATENEA LEMNIA DE FIDIAS, LA RECONSTRUCCIÓN
DE ADOLF FURTWÄNGLER Y LA REPRODUCCIÓN DE AUGUST GERBER**

MILENA GALLIPOLI¹

RESUMEN. En este trabajo me ocupo de analizar los vínculos entre obras maestras perdidas, la atribución de esculturas como copias antiguas, y la posibilidad de crear reconstrucciones a partir de ellas y gracias a la confección de calcos escultóricos. Específicamente, nos concentraremos en el estudio del caso de la *Atenea Lemnia*, escultura realizada por Fidias. Me centraré en poner en evidencia cómo la referencia a Fidias fue estudiada por Adolf Furtwängler, arqueólogo e historiador del arte alemán, para identificar una serie de restos materiales como “copias exactas” del original perdido.

Palabras clave: arqueología, escultura, *Atenea Lemnia*, copias.

ABSTRACT. In this paper I deal with analyzing the links between lost masterpieces, the attribution of sculptures as old copies, and the possibility of creating reconstructions from them and thanks to the making of sculptural tracings. Specifically, we will focus on the case of study of the *Athena Lemnia*, a sculpture made by Phidias. I will focus on highlighting the way in which the reference to Phidias was studied by Adolf Furtwängler, German archaeologist and art historian, to identify a series of material remains as “exact copies” of the lost original one.

Keywords: Archaeology, sculpture, *Athena Lemnia*, copies.

¹ CIAP, UNSAM, Conicet. E-mail: mgallipoli@unsam.edu.ar
Fecha de recepción: 21/10/2021; fecha de aceptación: 5/8/2022.
DOI: <https://doi.org/10.46553/sty.31.31.2022.p179-194>

Una de las grandes problemáticas que ha atravesado el estudio de la escultura de la Antigüedad griega es la desproporción entre una genealogía de maestros establecida por fuentes escritas y una escasez material de sus productos. No obstante, la carencia de esculturas “originales” –especialmente aquellas en bronce– se suple por la existencia de una serie de réplicas, copias y variaciones de épocas posteriores, mayormente romanas. Específicamente, nos concentraremos en el caso de estudio de la *Atenea Lemnia*, una escultura descrita por Pausanias como la más digna de ver de Fidias (1.28.2).² El principal objetivo de este trabajo es analizar los vínculos entre “obras maestras perdidas”, la atribución de esculturas como copias antiguas y la posibilidad de crear reconstrucciones a partir de ellas y gracias a la confección de calcos escultóricos.

A fines del siglo XIX, el arqueólogo e historiador del arte alemán Adolf Furtwängler (1853-1907) identificó copias de *Atenea Lemnia* y planteó una hipótesis sobre su composición e iconografía. Furtwängler se formó en el Gymnasium alemán y recibió su entrenamiento en arqueología de la mano de Heinrich Brunn (1822-1894). Según Marchand, se desarrolló en un momento en que la arqueología no había traicionado a su “modernidad” disciplinar³ y todavía su trabajo mantenía múltiples rasgos de la erudición de anticuario,⁴ los cuales se reflejaron en un fuerte acento en la interpretación iconográfica junto con extendidas estadías en Roma para estudiar a Plinio y entrar en contacto con monumentos antiguos. Por otra parte, cabe destacar tres experiencias de Furtwängler que le brindaron la oportunidad de establecer un estrecho contacto con objetos antiguos y con la actividad de identificación y atribución: la catalogación de la cerámica micénica descubierta por Heinrich Schliemann (Furtwängler y Loeschke,

² También mencionada en Aristides, *Or.* 34.28 y Luciano de Samósata, *Imag.* 4-6.

³ MARCHAND (2007: 248).

⁴ MARCHAND (2007: 251).

1879), de todos los descubrimientos *in situ* de bronce en Olimpia (Furtwängler, 1890) y de la colección de gemas antiguas de los museos de Berlín, unos doce mil ejemplares (Furtwängler, 1896a).

A partir de su breve biografía, se puede apreciar la relevancia de la figura de Furtwängler en el campo de la arqueología alemana de fines de siglo, ciertamente durante un apogeo de la disciplina. En 1893, publicó el libro *Meisterwerke der griechischen Plastik* [Obras maestras de la escultura griega]⁵ que implicó un viraje en su trabajo: de clasificar e identificar grandes corpus de objetos fragmentarios pasó al estudio pormenorizado de un número limitado de obras maestras del canon artístico de la Antigüedad. Más aún, su proyecto perseguía ampliar ese canon gracias a la incorporación de nuevas identificaciones, como lo fue con el caso de la *Atenea Lemnia* de Fidias.

La propuesta partía del uso directo de monumentos antiguos, afirmaba que “solo nos abrimos paso dolorosamente a tientas en medio de la riqueza de los restos”, pero que esto era necesario para luego poder “obtener de [ellos] una base nueva y sólida sobre la cual construir una historia de la escultura entre los griegos”,⁶ Su argumentación también descansaba sobre el fundamento de la existencia de copias “perfectamente exactas”⁷ dado que, en general, las esculturas de artistas famosos solían ser de bronce y, si eran de dimensiones “normales”, eran copiadas en su tamaño original.⁸

Este enfoque aplicado por Furtwängler en *Meisterwerke* es considerado como uno de los máximos representantes del método académico denominado *Kopienkritik*.⁹ La metodología derivaba de la filología y perseguía reconstruir tipologías y modelos de esculturas

⁵ Utilizamos como referencia la versión traducida al inglés del libro por Eugénie Sellers de 1895. Todas las citas son de traducción propia.

⁶ FURTWÄNGLER (1895: IX).

⁷ FURTWÄNGLER (1895: 4).

⁸ FURTWÄNGLER (1895: 5).

⁹ GAZDA (2002: 5).

griegas descritas por fuentes escritas a partir de múltiples copias materiales, en su mayoría romanas.¹⁰ Entonces, eran las copias las que permitían llegar a la obra maestra original perdida a partir de la premisa de que eran fieles réplicas carentes de cualquier tipo de invención, innovación o variación. Una serie de dóciles y anónimos discípulos del maestro antiguo preservaban su memoria para que, luego, otro tipo de seguidor –el arqueólogo– pudiese retomar esos pasos y “descubrir” esas obras perdidas a partir de precisos estudios comparativos asistidos por fotografías y calcos escultóricos en yeso –copias de copias–. Así, se generaba una sucesión de objetos inertes que conectaban a los dos extremos del maestro antiguo –en este caso Fidias– y el erudito moderno al rescate –Furtwängler–, quien al fin y al cabo “creaba” la obra de arte a partir de la unión e identificación de restos no originales. Como afirma Marchand, Furtwängler defendía “que había una especie de comprensión instintiva que los buenos arqueólogos aportaban a sus juicios, una que llenaría los vacíos en su conocimiento”.¹¹

La identificación del tipo de la *Atenea Lemnia* fue comprobada a partir de la comparación de dos cuerpos escultóricos muy similares en Dresde, ambos provenientes de Roma en el siglo XVIII (véase abajo, figs. 1 y 2).¹² Curiosamente, Furtwängler reconocía una tercera escultura de bulto en Kassel,¹³ pero la desestimaba por completo por ser una mala copia: “Este copista se muestra incapaz de apreciar la gran-

¹⁰ Para una crítica contemporánea del método empleado en *Meisterwerke* véase (Kekule, 1895), lo cual provocó como respuesta la publicación de *Ueber Statuenkopieen im Alterthum* por parte de FURTWÄNGLER (1896b). Desde la historiografía actual del arte romano, Gazda ha sido una fuerte crítica del enfoque de *Kopienkritik* ya que una de sus principales derivaciones ha sido una devaluación de la escultura romana a réplicas mecánicamente producidas despojadas de cualquier tipo de innovación artística (GAZDA, 1995 y 2002). No obstante, algunas investigaciones como las de Hallett y Marvin sobre Policeto defienden y procuran aplicar los alcances del método de *Kopienkritik* (HALLETT, 1995; MARVIN, 1997).

¹¹ MARCHAND (2007: 261).

¹² Dresde, Staatliche Kunstsammlung, cat. nro. 49 y Dresde, Staatliche Kunstsammlung, cat. nro. 50.

¹³ Kassel, Staatl. Kunstmmlg., Sk2.

deza del estilo antiguo; trató de corregir y mejorar, y solo logró volverse débil, inútil y artificial”.¹⁴

Según él, en principio se podía demostrar que las piezas de Dresde eran réplicas fieles de una obra de bronce de Fidias, pero sus cabezas eran erróneas dado que una tenía una ajena mientras que la otra, a pesar de ser genuina, había sido alterada por una restauración inexacta.¹⁵ Furtwängler adolecía la carencia de una cabeza certera dado que era la parte más destacable de la escultura pues “como sede de la vida intelectual, es naturalmente del más alto interés”.¹⁶ A continuación, relataba una colaboración con el curador de escultura del Albertinum, Georg Treu (1843-1921), basada en la propuesta de que la cabeza que debía de corresponder con la tipología de las esculturas era una de la colección Palagi en Bolonia (fig. 3).¹⁷ En consecuencia, la propuesta novedosa de Furtwängler fue que la cabeza de Bolonia representaba a Atenea y que era también otra réplica de la *Atenea Lemnia*. A continuación, se procedió a comprobar la unión entre las piezas. En una de las esculturas el cabello de la cabeza de Bolonia se correspondió de forma tal que era “más exacto que lo usual en la antigüedad, y demuestra que cada una es una interpretación bastante precisa de un original común”.¹⁸ Por otra parte, a la segunda escultura se le removió la restauración moderna y se procedió a insertar un calco de la cabeza de Bolonia en el espacio vacío del torso.¹⁹

En segundo lugar, el texto de Furtwängler proseguía con una disquisición sobre la composición de los brazos de la *Atenea Lemnia* y sus atributos iconográficos: la diosa tendría su brazo izquierdo levantado horizontalmente con una lanza mientras que su brazo derecho es-

¹⁴ FURTWÄNGLER (1895: 6).

¹⁵ FURTWÄNGLER (1895: 4).

¹⁶ FURTWÄNGLER (1895: 3).

¹⁷ Bolonia, Museo Civico, G 1060.

¹⁸ FURTWÄNGLER (1895: 5).

¹⁹ FURTWÄNGLER (1895: 5).

taría bajo y sostendría un casco.²⁰ Para justificar su hipótesis, Furtwängler acudía al auxilio comparativo con una gema²¹ de Atenea en la que aparecía el casco como siendo sostenido y que sería a su vez una copia de la escultura dado que, “estos objetos en gemas nunca son meros símbolos”.²²

Si bien el casco es un elemento característico de Atenea, en este caso se planteaba como divergencia el hecho de que no lo tendría puesto. Ahora bien, otro argumento interesante era que esta característica no era del todo novedosa, sino que Fidias se habría inspirado en modelos existentes, de modo tal que el maestro, también estaba inserto en una tradición a seguir y al fin al cabo también era discípulo de ella. La originalidad de la *Atenea Lemnia* de Fidias radicaba en su cabellera recogida, rasgo que se habría convertido en modélico y que “artistas posteriores deben haber estudiado el pelo de la *Lemnia*, porque su influencia se hace notar en muchas obras”.²³

En síntesis, Furtwängler concluía que “creo que estamos ahora justificados al afirmar que poseemos copias exactas de una obra de bronce de Fidias, y por ende hemos obtenido por primera vez una concepción completa de los logros de este artista en la escultura de bulto”.²⁴ Más allá de que la propuesta de atribución e identificación de Furtwängler ha sido discutida,²⁵ al momento de su publicación, nació

²⁰ FURTWÄNGLER (1895: 5).

²¹ Ex colección Cades de Gemas. Entre las discusiones y críticas a la atribución de la *Atenea Lemnia*, la de Hartswick se apoya fuertemente sobre el argumento de que las gemas empleadas para comprobar la hipótesis de Furtwängler son falsificaciones (HARTSWICK, 1983).

²² FURTWÄNGLER (1895: 6).

²³ FURTWÄNGLER (1895: 20).

²⁴ FURTWÄNGLER (1895: 8).

²⁵ Harstwick argumenta que no hay unión entre la cabeza de Bolonia y la escultura de Dresde además de desestimar las gemas empleadas como indicadores como falsificaciones del siglo XVII o XVIII (HARTSWICK, 1983). En cambio, Palagia cuestiona la afirmación de Hartswick de que las gemas son falsas y argumenta que a pesar de que no hay pruebas de que la reconstrucción de Furtwängler sea la *Lemnia*, hay evidencia que sugiere que existió como un tipo de escultura del siglo V a.C. en Atenas (PALAGIA, 1987). Por último, Weber defiende la atribu-

una nueva obra maestra de la Antigüedad a partir de una reconstrucción hipotética.

Sin embargo, la composición sólo existía como teoría dado que los restos materiales de las copias antiguas eran fragmentarios a pesar de que la cabeza de Bolonia se incorporó como modelo y como agregado a las esculturas de Dresde. Ante la falta de una copia completa del original en bronce perdido, una práctica asidua era la confección de reconstrucciones completas en yeso por parte de escultores y especialistas de la rama de la confección de calcos escultóricos. De esta forma, se hacía disponible una versión moderna de la escultura antigua perdida, además de que surgía la posibilidad de reproducir de forma serial las versiones para exhibirlas en múltiples espacios institucionales como universidades, museos y academias.

El caso de la reconstrucción de Furtwängler de la *Atenea Lemnia* de Fidias presenta la particularidad de que un individuo logró capitalizar la circulación de sus versiones completas en yeso. August Gerber fue un reconocido productor y comerciante de calcos escultóricos, cuya firma se estableció hacia 1875 en la ciudad de Colonia, Alemania. Su catálogo ofertaba ejemplares como la *Victoria de Samotracia*, el *Auriga de Delfos* y la *Atenea Lemnia*, siendo esta última una escultura predilecta dado que, por ejemplo, aparecía en la portada de su catálogo de ventas (fig. 4).

En dicha publicación de 1910 se identifican tres versiones de la *Atenea Lemnia*: la primera era la escultura de Dresde con la cabeza de Bolonia por 350 marcos alemanes (nro. 1122); la segunda era la versión reconstruida de Furtwängler completa con lanza y calco a partir

ción de Furtwängler Weber también ha defendido la identificación de Furtwängler del tipo Dresde-Bolonia al enfatizar que la cabeza y el torso de Dresde definitivamente van juntas, ya que hay un buen ajuste donde la cabeza se une al cuerpo y, además, señala que existían las gemas que representan este tipo de estatua (WEBER, 1991). Para un compilado sobre los argumentos y las discusiones sobre la *Atenea Lemnia* y la interpretación de Furtwängler véase («5. Athena Lemnia», 2013).

de una obra –probablemente un calco– de Colonia (nro. 1123); y la tercera era otra reconstrucción de un tal Michaelis de Estrasburgo (nro. 1123a).²⁶

De todas ellas, la versión de Furtwängler adquirió un especial protagonismo para la firma Gerber. No sólo fue la portada de su catálogo, sino que esa misma fotografía fue incorporada a la plantilla de correspondencia del productos, de modo que todo cliente que entraba en contacto con él era testigo de una explícita y buscada asociación Gerber-*Lemnia*. En relación con esto, se pueden identificar al menos dos características que serían atractivas para promocionar. En primer lugar, el hecho de que la *Lemnia* era una reconstrucción completa de la escultura con brazos y atributos incluidos. En segundo lugar, Gerber ofrecía el calco con las opciones de pátina de símil mármol (por 400 marcos) y bronce (por 450 marcos).

En general, durante el siglo XIX la mayor parte de las copias en yeso mantenían el color del material ya que se asumía que de esa forma la escultura original podría ser estudiada de forma más detenida y dibujada de forma más precisa. Por el contrario, Gerber procuraba incorporar el color como una marca de distinción de su producción: “Debe notarse especialmente que la imitación artística del bronce es tan perfecta que sin tocar la escultura cualquiera creería que no es nada menos que metal real”.²⁷ Según Disalvo, “quizás la demostración más significativa del color como herramienta de precisión se demuestra en la forma en que Gerber eligió producir el calco de *Atenea Lemnia*, esencialmente creando una nueva obra de arte”.²⁸

De esta forma, el comerciante moderno era quien más se acercaba al maestro antiguo de Fidias al proponer una versión aún más completa que las copias antiguas que ofrecía lo que las copias carecían: compo-

²⁶ GERBER (1910: 89).

²⁷ GERBER (1904: 17).

²⁸ DISALVO (2012: 134).

sición y color. Más aún, Gerber era el autor de una nueva obra que no era única e irrepetible, sino que se presentaba como un producto potencialmente serial y disponible para la venta.

La fama del productor alemán se consolidó e internacionalizó gracias a su participación entre abril y diciembre de 1904 en la Louisiana Purchase Exposition de Saint Louis, Estados Unidos, ocasión en la que ganó un gran premio y medalla de oro.²⁹ En el centro de la Exposición Alemana de Educación se posicionó el calco de *Atenea Lemnia* con un lugar central (fig. 5). El protagonismo de *Lemnia* no sólo representaba los avances de Gerber en la confección de calcos como herramientas pedagógicas para escuelas y universidades, sino que también se exaltaba el nivel de erudición de la arqueología alemana dado que en ese ámbito se había producido la hipótesis de reconstrucción de esa misma obra.

Por parte de Gerber, la ocasión de St. Louis representó una excelente oportunidad para promocionar la calidad de sus productos y exaltar su especialización en pátinas y reconstrucciones. En el catálogo de la exhibición inclusive destacaba que su taller poseía un espacio especial con esa finalidad: “El Departamento Especial del taller de restauración y finalización de la escultura clásica ha realizado recientemente MARSIAS DE MIRON, VENUS DE ARLES, AMAZONA DE BERLÍN, ATENEA LEMNIA y también las maravillosas estatuas de ATENEA PARTENOS, DIADUMENOS e HIPNOS DE MADRID, que han sido encargadas por la mayoría de las universidades de Alemania, Francia y Gran Bretaña”.³⁰

²⁹ Los yesos de Gerber poblaron varias secciones de la Louisiana Purchase Exhibition en los edificios del German Educational Exhibit y en el Liberal Arts Palace. Disalvo examina esta presencia en tanto una celebración y promoción de un nacionalismo alemán y un programa educativo. También analiza como las nociones de autenticidad y legitimidad estaban implicadas en la evaluación de los calcos de Gerber dada su destreza en la factura, el empleo de pátinas y reconstrucciones que resultaban en productos de precisión histórica. Véase: (DISALVO, 2011, 2012).

³⁰ GERBER (1904: 23).

Asimismo, la presencia en exhibiciones de tipo universal era la coyuntura perfecta para establecer redes internacionales de nuevos clientes y vender *Ateneas* alrededor del mundo. Por ejemplo, el director del Museo Nacional de Bellas Artes, Eduardo Schiaffino (1858-1935), también se encontraba en la ciudad estadounidense y como delegado argentino de la sección artística que administraba la primera Exposición Argentina de Bellas Artes en el exterior,³¹ pudo observar el vasto alarde de los yesos Gerber alrededor de las instalaciones y entró en contacto con él para hacer su propio pedido para el museo porteño, que incluyó una *Atenea Lemnia*.³² De esta forma, Gerber pudo consolidar una posición comercial la cual, inclusive años después de su muerte, fue remarcada hasta por publicaciones estadounidenses que afirmaban que: “August Gerber en Colonia es o era el mejor productor de calcos y vale por todos los demás juntos”³³.

A modo de síntesis, cabe notar que gracias a la dinámica de producción de conocimiento sobre el canon escultórico de la Antigüedad en el ámbito de la arqueología dependía de un complejo entramado de linajes entre maestros y discípulos, filiaciones entre copias y originales y temporalidades antiguas y modernas. En el caso de *Atenea Lemnia*, hemos analizado cómo la referencia a Fidias fue estudiada por Furtwängler en pos de identificar una serie de restos materiales como “copias exactas” del original perdido. A continuación, la hipótesis de Furtwängler fue materializada a partir de la producción de re-

³¹ PENHOS (2009: 67).

³² En el Fondo Schiaffino del archivo del Museo Nacional de Bellas Artes hay una primera lista mecanografiada titulada “Donnant les numéros etc. des sculptures choisis de mon exposition à St. Louis”, cuya autoría se puede atribuir a Gerber. En el reporte de Schiaffino se listaban 68 ejemplares. Se han relevado dos facturas de compras por un total de 14.700 marcos y 27 calcos. Factura de compra de August Gerber a Eduardo Schiaffino, 19 de enero de 1907 y 22 de febrero de 1907. Archivo General de la Nación, Fondo Schiaffino, Sala VII, Legajo 3336. También véase MELGAREJO (2013: 41-42).

³³ On Reproductions for the College Museum and Art Gallery: David M. Robinson, John Hopkins (1917: 16).

construcciones en yeso y Gerber en particular logró capitalizar esta “nueva creación” como propia. Y así, el bronce que alguna vez observó Pausanias en la Acrópolis fue luego visto por miles de espectadores en una exposición internacional de 1904 gracias al yeso patinado y la empresa de un productor de calcos en Colonia.

BIBLIOGRAFÍA

- ATHENA LEMNIA. *Bulletin of the Institute of Classical Studies* 56 (Supplement 105 Part 1), 45-68, 2013.
- DISALVO, L., *The aura of reproduction: Plaster collections at the 1904 Louisiana Purchase Exposition*, University of Missouri: Master of Arts, 2011.
- DISALVO, L., *Plaster Cast Collections from the 1904 Louisiana purchase Exposition in Context: Examining Culturally Determined Significance through Environment and Time*, *Material Culture Review*: 74-75, 131-148, 2012.
- FURTWÄNGLER, A., *Olympia: Die Ergebnisse der von dem deutschen Reich veranstalteten Ausgrabung 4, Die Bronzen und übrigen-kleineren Funde von Olympia*, Asher & Co., 1890.
- FURTWÄNGLER, A., *Masterpieces of Greek Sculpture*, S. Eugénie: William Heinemann, 1895.
- FURTWÄNGLER, A., *Beschreibung der Geschnittenen Steineim Antiquarium*, W. Spemann, 1896a.
- FURTWÄNGLER, A., *Ueber Statuenkopieen im Alterthum*, Verlag der K. Akademie, 1896b.
- FURTWÄNGLER, A. Y LOESCHCKE, G. *Mykenische Thongefässe*, Asher, 1879.
- GAZDA, E. K., “Roman Sculpture and the Ethos of Emulation: Reconsidering Repetition”, *Harvard Studies in Classical Philology* 97, 121, 1995.
- GAZDA, E. K., *The ancient art of emulation: Studies in artistic originality and tradition from the present to classical antiquity*, Ann Arbor: University of Michigan Press, 2002.

- GERBER, A., *German Educational Exhibit: Classical Sculpture of August Gerber*, August Gerber, 1904.
- GERBER, A., *Reproduktionen Klassischer Bildwerke aus der Kunstanstalt*, August Gerber, 1910.
- HALLET, C. H., *Kopienkritik and the Works of Polykleitos*. W. G. MOON (ed.). *Polykleitos, the Doryphoros, and tradition*: 121-160, University of Wisconsin Press, 1995.
- HARTSWICK, K. J., "The Athena Lemnia Reconsidered", *American Journal of Archaeology* 87.3, 335. 1983. "
- KEKULE, R., "Furtwängler, Meisterwerke der griechischen Plastik", *Göttingische gelehrte Anzeigen VIII*, 1895: 625-643.
- MARCHAND, S., "From Antiquarian to Archaeologist? Adolf Furtwängler and the Problem of «Modern» Classical Archaeology", P. N. MILLER (ed.). *Momigliano and antiquarianism: Foundations of the modern cultural sciences*, University of Toronto Press, 2007.
- MARVIN, M., "Roman Sculptural Reproductions or Polykleitos: The Sequel", A. HUGHES Y E. RANFFT (eds.). *Sculpture and its reproductions* (pp. 7-28). Reaktion Books, 1997.
- MELGAREJO, P., "Los calcos del Museo Nacional de Bellas Artes. Nostalgias de un lejano resplandor": 33-52, Museo Nacional de Bellas Artes (ed.), *Me-moria de la escultura, 1895-1914. Colección MNBA*, 2013.
- On Reproductions for the College Museum and Art Gallery: David M. Robinson, John Hopkins., *The Bulletin of the College Art Association of America* 3, 1917: 15-17.
- PALAGIA, O., "Ἐρύθημα... ἀντικράνοσς: In Defense of Furtwängler's Athena Lemnia", *American Journal of Archaeology* 91.1, 81, 1987.
- PENHOS, M., "Saint Louis 1904. Argentina en escena": 59-84, A. LLUCH Y M. S. DI LISCIA (eds.). *Argentina en exposición: Ferias y exhibiciones durante los siglos XIX y XX*, CSIC, 2009.
- WEBER, M., *Die helmhaltende Athena Typ Lemnia*, P. GERCKE (ed.), *Apollon und Athena. Klassische Gotterstatuen in Abgüssen und Rekonstruktionen, Katalog zur Sonderausstellung*, St. Kunstsammlungen, 1991.

FIGURAS Y EPÍGRAFES



FIG. 1. I. Statue of Athena, Dresden (Giesecke and Devrient, Leipzig). Publicada en FURTWÄNGLER (1895: frontispicio).



FIG. 2. II. Statue of Athena, with cast of Bologna Head, Dresden (Do.). Publicada en FURTWÄGLER (1895: 8).

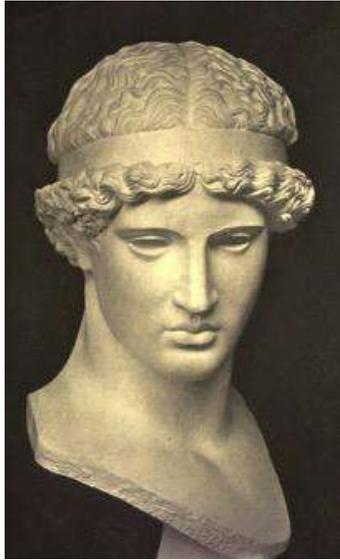


FIG. 3.

III. Head in Bologna
(from the cast).
Publicada en
FURTWÄGLER (1895:16).

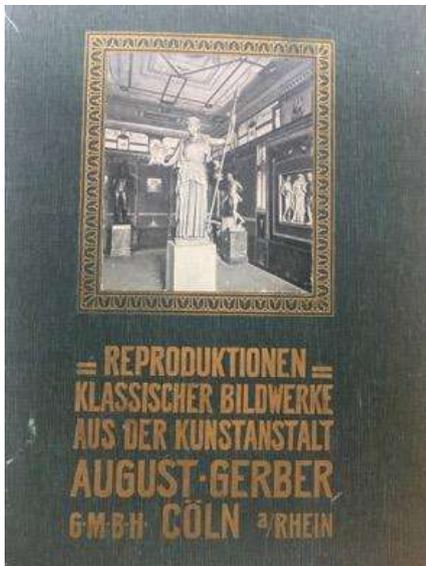


FIG. 4.

Portada de A. GERBER. (1910)
*Reproduktionen Klassischer
Bildwerke aus der Kunstanstalt.*

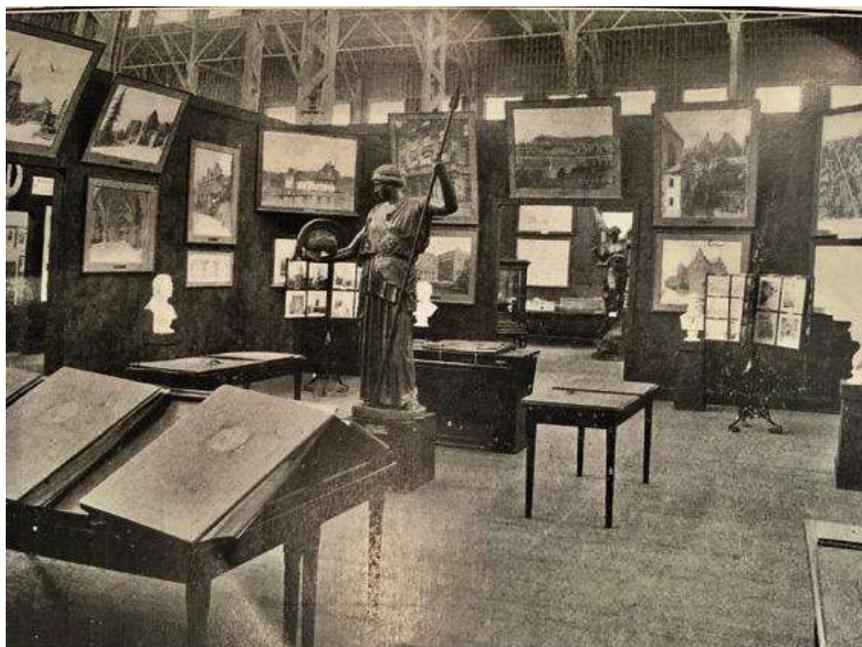


FIG. 5.
German educational exhibit. Universities and other universities.
Publicada en GERBER (1904).