[Publicado previamente en: *Archivo Español de Arqueología* 24, n.º 83-84, 1951, 117-154. Versión digital por cortesía del editor (*Servicio de Publicaciones del Consejo Superior de Investigaciones Científicas*. *Madrid*) y de los herederos del autor, con la paginación original].
© Antonio García y Bellido
© De la versión digital, Gabinete de Antigüedades de la Real Academia de la Historia

# El puteal báquico del Museo del Prado

Antonio García y Bellido

**[-117→]**

Por un afortunado avatar, España es especialmente rica en relieves neoátticos, algunos de ellos de importancia. Va a la cabeza, sin duda, el que rodea al puteal del Museo del Prado, el mismo que ha de ser objeto de las líneas que siguen. Pero no le quedan muy a la zaga algunos de los otros varios relieves dispersos por distintas colecciones y Museos. Citemos, en el Museo del Prado también, las cuatro grandes lastras relivarias con las ménades, tantas veces reproducidas; los dos relieves con danzas báquicas; un fragmento de crátera marmórea de asunto dionysíaco; la base triangular con figuras en relieve; el fragmento de un probable, cuerpo de loutrophóros, con relieves representando una lucha de centauros y lapitas. En el Museo Arqueológico Nacional, dos magníficos puteales: uno, el famoso del nacimiento de Athena; otro, con asunto báquico [1]. En Córdoba, el puteal con la disputa de Poseidón y Athena. En Palma de Mallorca, el fragmento de un relieve arcaizante. En Lisboa, los célebres relieves del Duque de Loulé. En Mérida, el puteal de las bacantes. En la colección Medinaceli, de Madrid, los dos relieves con jinetes y carro. En Évora, en el Museo Arqueológico, él fragmento de un relieve con una ménade danzando. En Faro, la bella crátera de Milreu. Entre las esculturas de bulto redondo, de inspiración más o menos libre, salidas de los talleres neoátticos, citemos, ante todo, el grupo de San Ildefonso, que se alinea entre los ejemplos más conspicuos del arte de los "adaptadores". Pero añadamos en seguida que en el mismo Museo del Prado existe un hermoso Poseidón, procedente de Kórinthos (con inscripción II. Αικίνιος Πρείσκος ίρεῦς). Citemos, además, la estatuita inacabada de un Heraklés joven, procedente de Atenas **[-117→118-]** (Museo Arqueológico), obra indudable de un copista neoáttico. Y aun podrían añadirse algunos ejemplos de menos valor.

Casi todas estas obras están aún por estudiar debidamente. Salvo los bellísimos relieves de Loulé, las cuatro lastras de las ménades del Prado, el supuesto fragmento de loutrophóros, el puteal del nacimiento de Athena, los de Mérida y Córdoba, el grupo de San Ildefonso y, en parte, el Poseidón de Kórinthos, puede decirse, sin exageración, que los demás están esperando un análisis detenido, y algunos incluso su mera decente publicación gráfica.

Con el presente estudio queremos sacar de la penumbra en que se hallaba hasta ahora una de las más valiosas piezas de la serie cuya enumeración acabamos de hacer: el puteal báquico del Prado. El desarrollo de la escena relivaria (fig. 1), dibujado cuidadosamente por nosotros mismos sobre fotografías y original, permitirá, por vez primera, tener una visión exacta de conjunto, superior en fidelidad —perdónesenos esta aparente

[1] De él reproducimos aquí (fig. 20), a título de colación, un aspecto.

© Antonio García y Bellido
© De la versión digital, Gabinete de Antigüedades de la Real Academia de la Historia

falta de modestia— , ya que no en arte, a la que hace siglos grabó Rossi. A ello ayudará mucho también la serie de fotografías hechas por Moreno, y que aventajan en calidad y número a las que publicó Arndt en las *Photographische Einzselaufnahmen antiker Sculpturen*, de la Editorial Bruckmann, de Munich, hace ya cuarenta años. El puteal está ahora gráficamente bien documentado. Se puede acometer, pues, su estudio detenido. Esta es la tarea que sigue a continuación.

* * *

*Historia de la pieza*. — La primera noticia de la existencia de] puteal es indirecta, pero elocuente. Se trata de una "adaptación" moderna, del siglo XVI o XVII, citada y reproducida por Spon en 1685. Era una crátera marmórea, cuyo cuerpo estaba decorado con un relieve continuo idéntico al del puteal del Prado, aunque invertido, según se puede ver en nuestra figura 34, tomada de la ilustración de Spon, antes citada. Hallábase, según éste, en los jardines Giustiniani de Roma. Pero sobre ella hablaremos luego más extensamente.

Lo dicho sírvenos ahora para afirmar que la existencia de la crátera Giustiniani implica necesariamente la preexistencia del puteal de Madrid antes de la fecha del libro de Spon; es decir, antes del año 1685. **[-118→119-]**

Ocho años más tarde, en 1693, figura ya como pieza famosa en el libro de Sante Bartoli: *Admiranda Romanarum Antiquitatum*, ilustrado con dos excelentes grabados, debidos a Domenico Rossi, que ocupan las páginas 44 y 45 de la citada obra. Estos grabados van reproducidos aquí, en nuestra figura 8. En el texto que acompaña a los grabados se dice que el puteal estaba entonces en la colección de la Reina Cristina de Suecia, en Roma. Como ésta murió en 1689, cuatro años antes de la fecha de los *Admiranda*, la noticia está atrasada; en realidad, el puteal debía de estar por entonces en poder de sus herederos, que luego lo vendieron, con toda la colección, al Príncipe Livio Odescalchi. En efecto, en el inventario Odescalchi del año 1713 figura ya el puteal (*Documenti inediti per servire alla storia dei Musei d'Italia*, IV 339) como perteneciente a esta gran colección.

Entre 1719 y 1724 se publica la gran obra de Montfaucon *L'Antiquité expliquée*. En el tomo I (lámina CLIV texto en la página 242) Montfaucon reproduce la crátera Giustiniani, tomando las ilustraciones del libro de Spon. No dice más que "il est de la vigne Justiniane, à Rome". En el tomo II, texto páginas 193-194, lámina LXXXV, Montfaucon reproduce, en nuevo dibujo grabado, el que debido a la mano de Domenico Rossi había publicado Bartoli en sus *Admiranda* de 1693. Así lo hace observar también el mismo autor ("Nous le donnons tels que le Rossi les a imprimé à Rome"). Una diferencia tan sólo: que lo que Rossi hizo en dos mitades (véase nuestra figura 8), Montfaucon hizo en una sola mitad, ofreciendo por vez primera el friso del puteal en toda su longitud e integridad. El dibujo de Montfaucon no ofrece, pues, ninguna novedad, conteniendo los mismos defectos que el de Rossi, del cual proviene. Estas son razones que nos evitan su reproducción aquí. Montfaucon aun dice el puteal: "Marbre romain du cabinet de la Seu Reine Christine de Suède", siguiendo el epígrafe de las ilustraciones de Rossi. Pero en esta fecha estaba ya en la colección Odescalchi.

En el testamento del Príncipe Livio Odescalchi figuraba como heredero el Príncipe Herba o Erba. Este se apresuró a vender la colección, consiguiéndola el Rey de España, Felipe V, gracias a las activas gestiones del Cardenal Acquaviva y del escultor Gamillo Rusconi. La compra debió de efectuarse poco antes del 12 de septiembre de 1724,

© Antonio García y Bellido
© De la versión digital, Gabinete de Antigüedades de la Real Academia de la Historia

**[-119→120-]** fecha en que aparece por vez primera la noticia en una carta con tal data. Entonces fue cuando, con la colección Cristina de Suecia-Odescalchi, pasa también el puteal a poder de la Casa Real de España.

Su destino inmediato fue el Palacio de San Ildefonso, en La Granja (Segovia). Hacia el año 1730 la Reina encargó al Padre Eutichio Ajello y Láscari la publicación de un gran catálogo ilustrado de toda la colección. Este catálogo no sé dónde para actualmente, pero en él figuraba nuestro puteal en la referencia I, 3, que tomo de Hübner. En el *Viaje* de Ponz, tomo X (1781) página 127 número 34, se dice, describiendo la primera pieza del cuarto bajo y galerías del Palacio de San Ildefonso: "Urna cineraria redonda, en la que se expresa un sacrificio a Baco, cosa excelente; es opinión que estuvieron en ella las cenizas de Cayo Calígula". En el *Inventario* hecho por Celedonio de Auce y Pedro Michel tras la muerte de Carlos III (1788), figura con la misma signatura que en el catálogo de Ajello.

La bibliografía posterior, de mediados del siglo XIX en adelante, hasta nuestros días, es la siguiente [1a] Hübner, en sus *Antiken Bildwerke in Madrid* (Berlín 1862, núm. 289); Friederich Hauser: *Die Neuattischen Reliefs*, Stuttgart 1889, 93 núm. 13 c (es el primer intento hecho para seriarlo). El siglo XX comienza con el *Catálogo de la escultura del Museo del Prado*, Madrid 1908, de Eduardo Barrón, página 135 número 173 láminas LXXI-LXXII. A él le sigue el de Paul Arndt, en *Photographische Einzelaufnahmen Antiker Sculpturen*, editado por Bruckmann, Serie VI, Munich 1912, col. 37 números 1690-1693, Robert Ricard: *Marbres Antiques du Musée du Prado*, Burdeos-París 1923, 106 número 178 lámina LXVII. K. Kübler: "Eine dionysische Szene der Kaiserzeit", en las *Rom. Mitt.* 43, 1928, 128. Hay además algunas menciones ocasionales a ciertas escenas del puteal, como la del caldero, la de Diónysos y Ámpelos, la de Seilenós ebrio, etc., que serán citadas al colacionarlas oportunamente.

Volvamos ahora a la historia del puteal.

De lo que antecede resulta claro que debía existir ya poco antes del año en que Spon publicaba la réplica moderna de la Vigna Giustiniani (figs. 34 y 35); es decir, antes

**[-120→láminas-]**

[1a] Paso por alto la vacía referencia de Benito Vicéns en la *Gaceta de Madrid* 1860 núm. 98, de la que sólo se saca que "según un erudito del pasado siglo" (no sabemos a quién alude, acaso a Ajello) representan se en el puteal las apaturias de Atenas.

© Antonio García y Bellido
© De la versión digital, Gabinete de Antigüedades de la Real Academia de la Historia

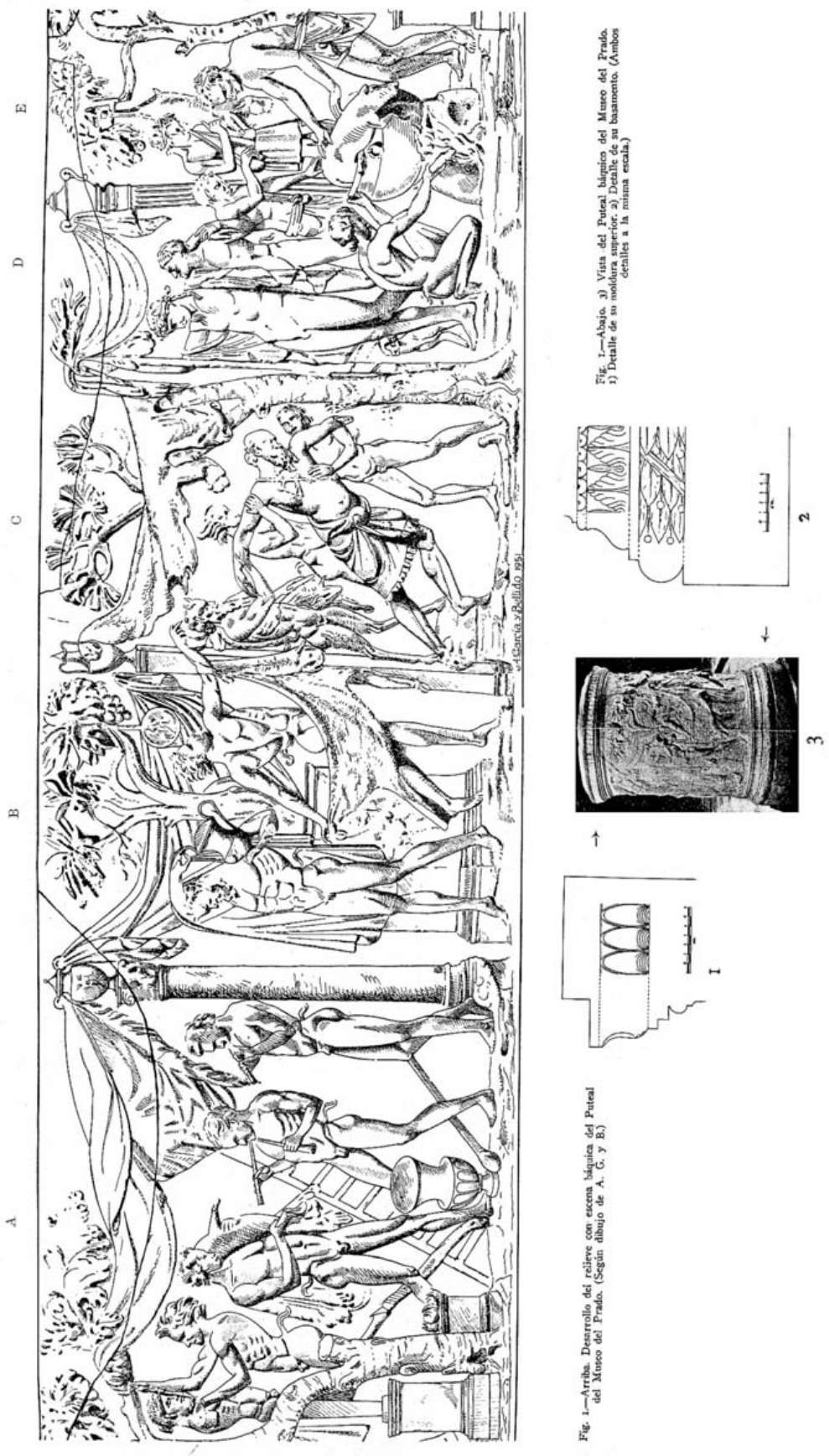
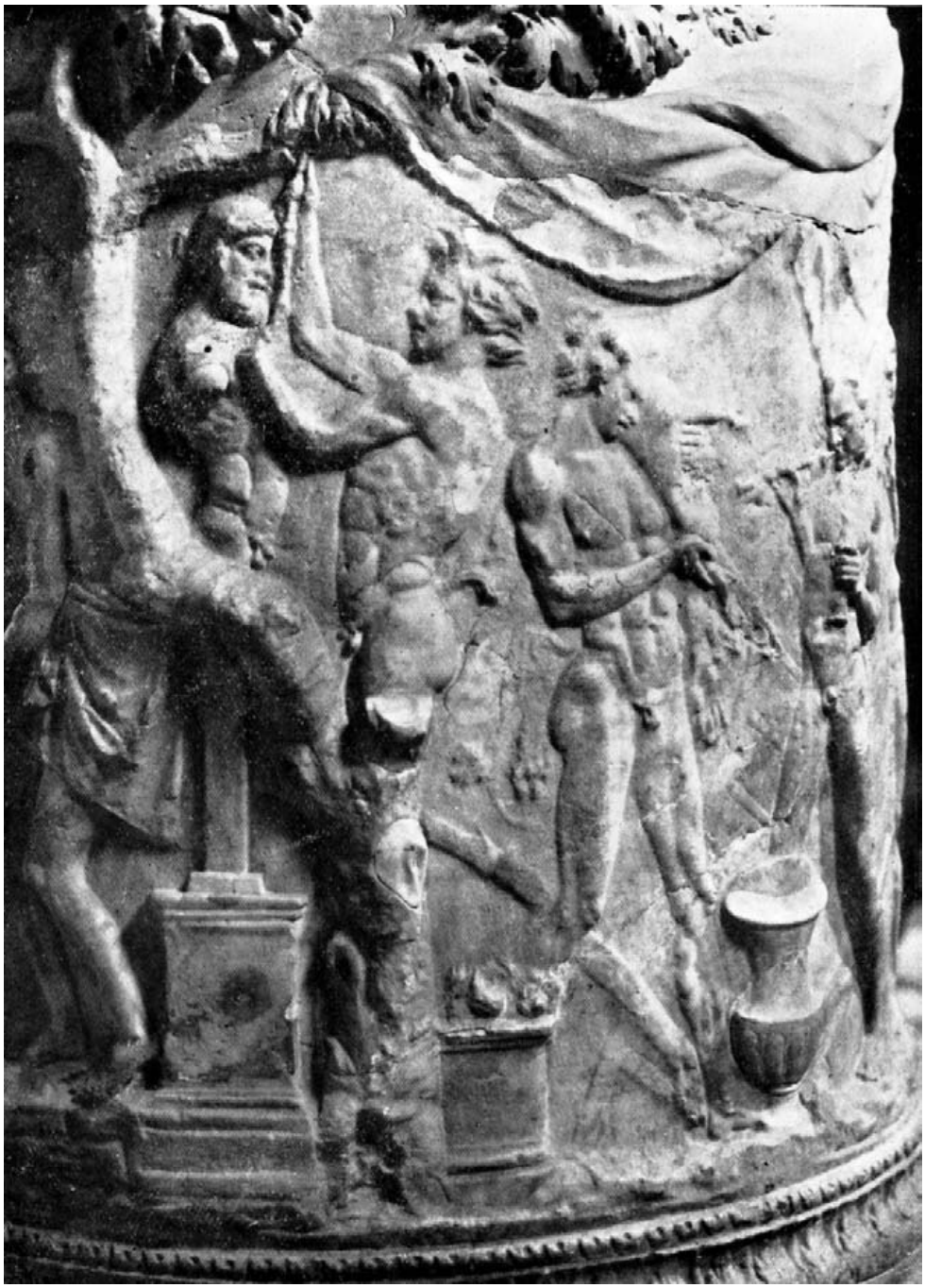



Fig. 1.—Arriba. Desarrollo del relieve con escena báquica del Puteal del Museo del Prado. (Según dibujo de A. G. y B.)

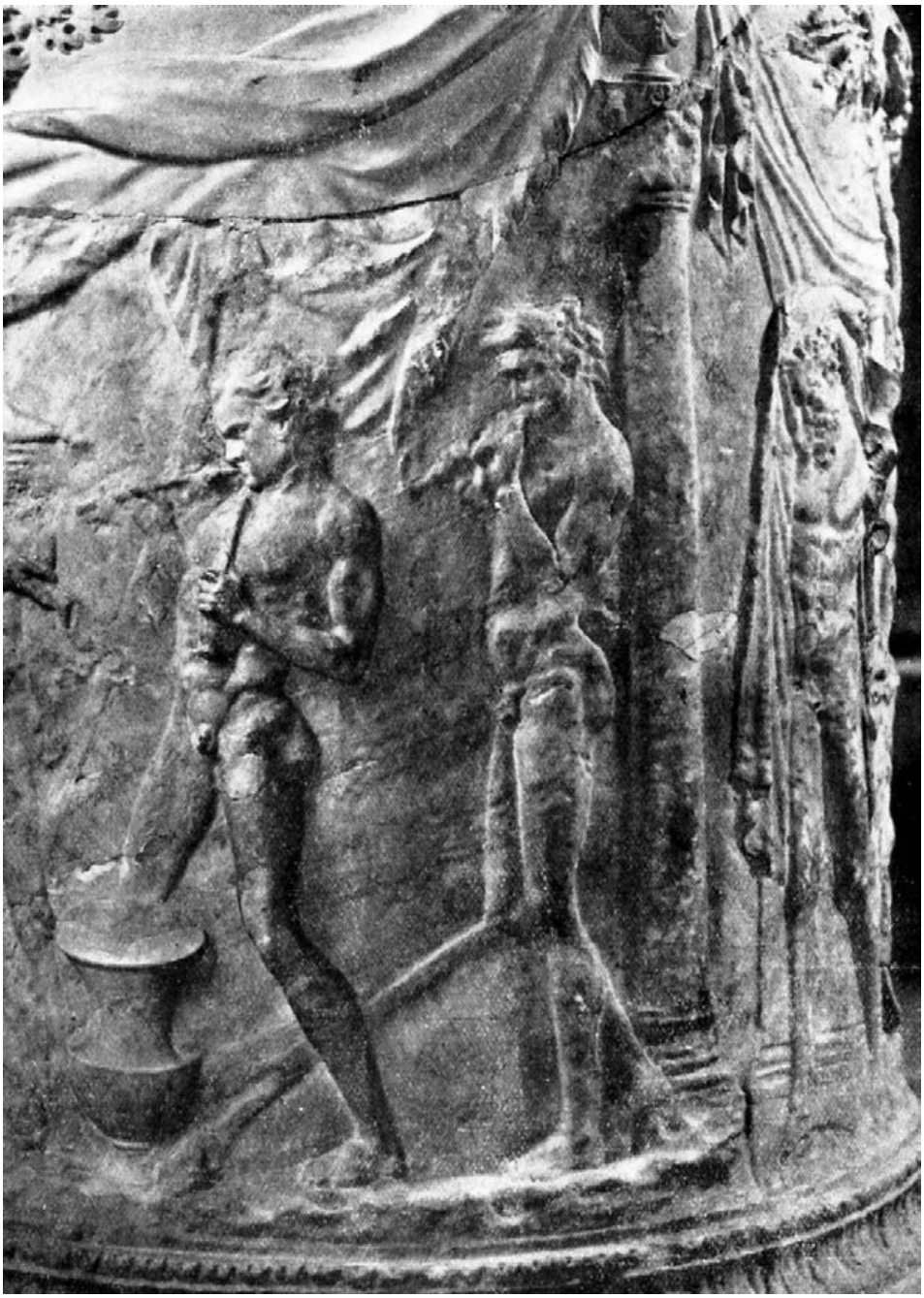
Fig. 1.—Abajo. 1) Vista del Puteal báquico del Museo del Prado. 2) Detalle de su moldura superior. 3) Detalle de su basamento. (Ambos detalles a la misma escala.)

© Antonio García y Bellido
© De la versión digital, Gabinete de Antigüedades de la Real Academia de la Historia



2. Escena A del Puteal dionysíaco del Museo del Prado, en Madrid. Sátyros enguirnaldando un hermes de Silvanus.

© Antonio García y Bellido
© De la versión digital, Gabinete de Antigüedades de la Real Academia de la Historia



3- Escena A del Puteal del Prado. Parte derecha de la anterior. Dos sátyros

© Antonio García y Bellido
© De la versión digital, Gabinete de Antigüedades de la Real Academia de la Historia

4. Escena B del Puteal dionysíaco del Museo del Prado (Madrid). Sátyro portador de crátera y Sátyro danzante.

© Antonio García y Bellido
© De la versión digital, Gabinete de Antigüedades de la Real Academia de la Historia

5. Escena C del Puteal dionysíaco del Prado. Seilenós ebrio sostenido por dos Sátyros y por Pan.

© Antonio García y Bellido
© De la versión digital, Gabinete de Antigüedades de la Real Academia de la Historia

6. Escena E del Puteal dionysíaco del Prado, Diónysos ebrio, apoyado en Ampelos.

© Antonio García y Bellido
© De la versión digital, Gabinete de Antigüedades de la Real Academia de la Historia

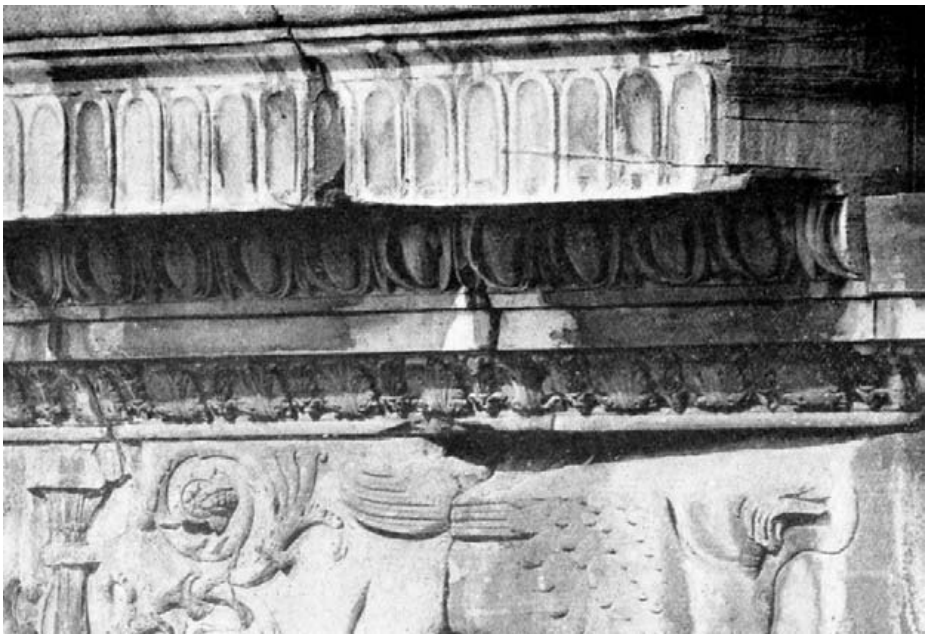
7. Escena E del Puteal dionysíaco del Prado. Sátyros preparando un festín.

© Antonio García y Bellido
© De la versión digital, Gabinete de Antigüedades de la Real Academia de la Historia

8. Grabado de la escena del Puteal de Madrid hecho por Domenico Rossi y publicado por Bartoli en su *Admiranda Romanarum Antiquitatum* (edic. 1693) láms. 44 y 45.

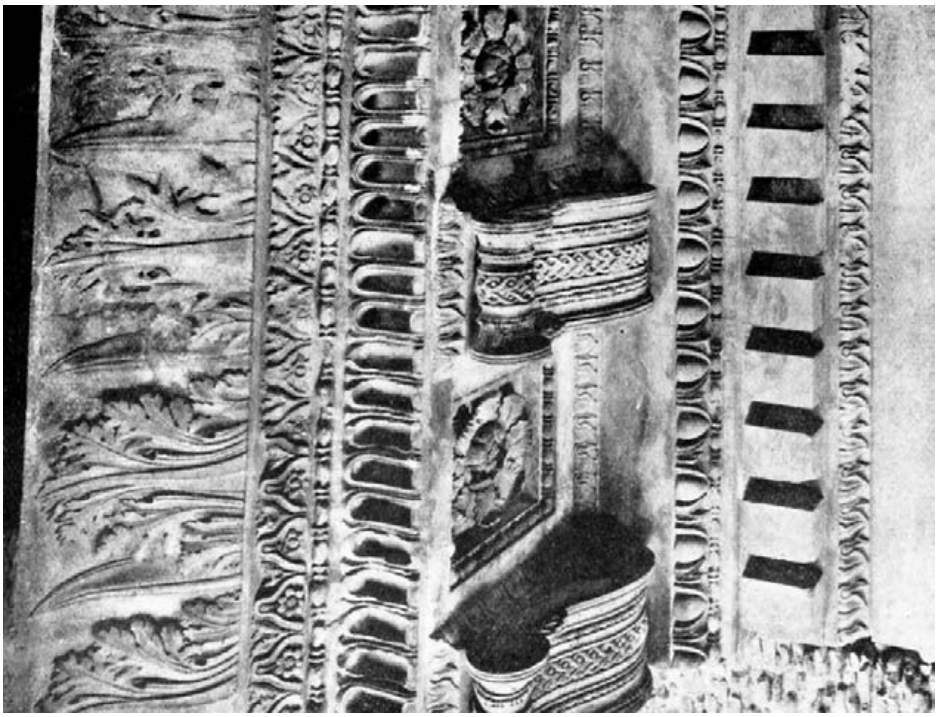
© Antonio García y Bellido
© De la versión digital, Gabinete de Antigüedades de la Real Academia de la Historia

9. Ara del Museo de las Termas.

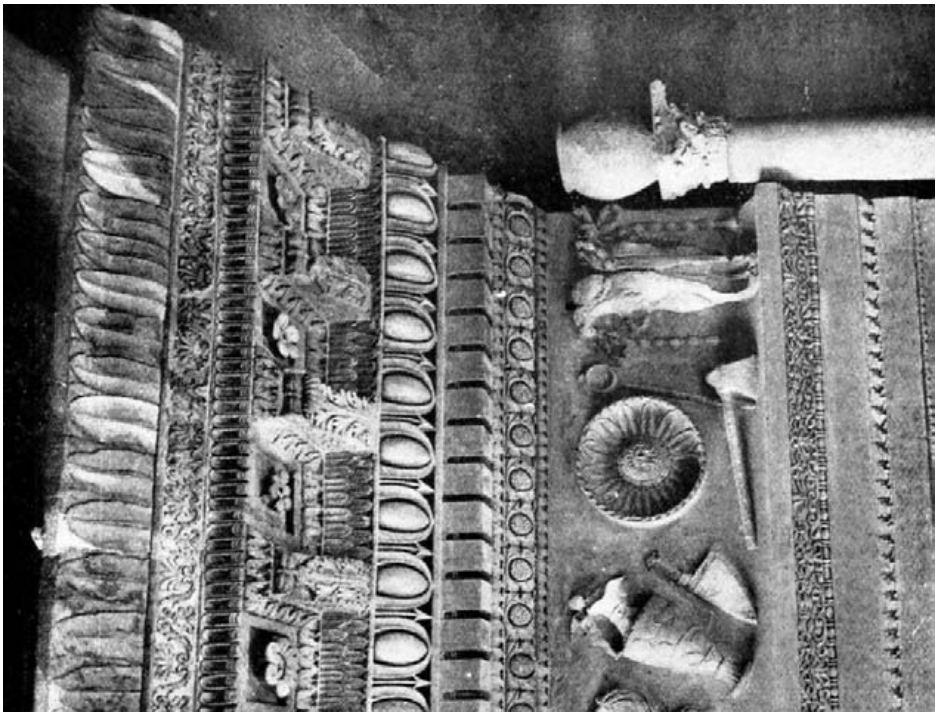


10. Trozo de friso en el templo de Antoninus y Faustina, en el Foro Romano.

© Antonio García y Bellido
© De la versión digital, Gabinete de Antigüedades de la Real Academia de la Historia



11. Sima del entablamento del Templo de la Concordia.



12. Entablamento del Templo de Vespasianus.

© Antonio García y Bellido
© De la versión digital, Gabinete de Antigüedades de la Real Academia de la Historia

13. Kos. Trozo del friso que perteneció al templo de Diónysos (según Niemann)

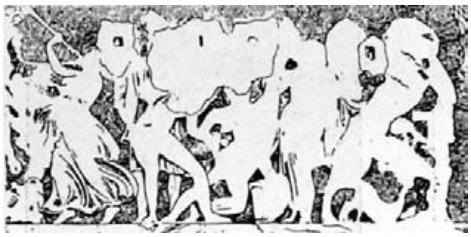
14. Herculano. Escultura de la "Casa dei Cervi" (según Maiuri)

15. Disco marmóreo de Tarragona. Barcelona, col. Schäfer.

16. Parte lateral del sarcófago de Leningrado (de la obra de Lehmann-Hartleben y Olsen

© Antonio García y Bellido
© De la versión digital, Gabinete de Antigüedades de la Real Academia de la Historia

17- Vaso de bronce del British Museum (de Kübler).



18. Escena del templo pequeño de Baalbek.

19. Fragmento sarcofágico de Villa Albani (de Kübler).

20. Puteal dionysíaco del Museo Arqueológico de Madrid.

20 a. Sarcófago de Baltimore (de la obra de Lehmann-Hartleben y Olsen).

© Antonio García y Bellido
© De la versión digital, Gabinete de Antigüedades de la Real Academia de la Historia

21. Hermes de Andros, en el Museo de Athenas

22. Apollon Lykeios. Museo degli Uffizi.

23. Aplique en bronce de una hydria del siglo IV, en el Museo de Athenas (de Speier, *RM* 47, lámina 26, 1).

© Antonio García y Bellido
© De la versión digital, Gabinete de Antigüedades de la Real Academia de la Historia

24. Grupo de Díónysos y Ampelos. Pieza inacabada procedente de Athenas. Athenas, Museo Nacional (según Blümel).

25. Diónvsos y sátyros. Asa de una urna praenestina del Museo Etrusco Gregoriamo (de Neugebauer).

© Antonio García y Bellido
© De la versión digital, Gabinete de Antigüedades de la Real Academia de la Historia

26

27

28

Fig. 26.- Nápoles. Museo Nacional (de Schmidt). Fig. 27.- Relieve en marfil de la Biblioteca Vaticana (según Schmidt). Fig. 28.- Friso de Télephos.

© Antonio García y Bellido
© De la versión digital, Gabinete de Antigüedades de la Real Academia de la Historia

29. Lámpara de Heidelberg (a su tamaño)

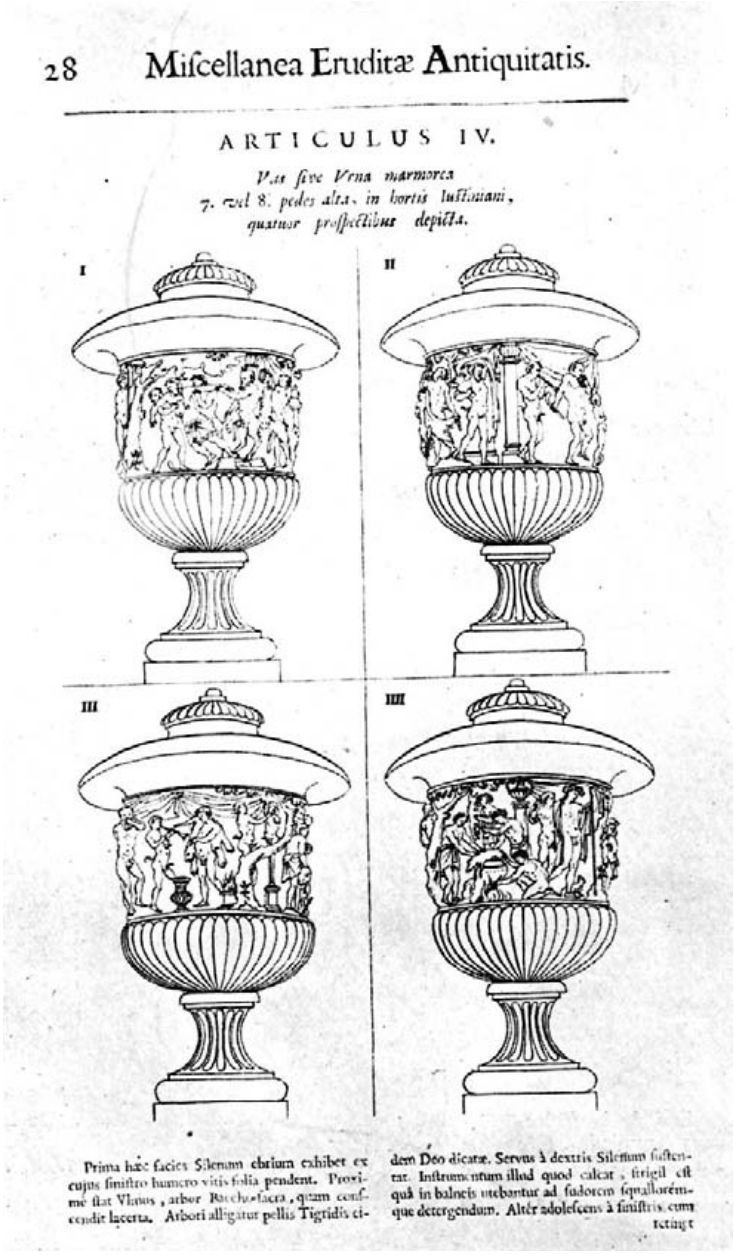
30. Cornalina en paradero desconocido. Ampliado (según Hafner)

31. Cornalina de la Colección Evans (ampliado) (De Furtwängler)

33. British Museum (según Walters, *Catál*.).

32. Col. Bewerley (ampliado) (De Furtwängler)

© Antonio García y Bellido
© De la versión digital, Gabinete de Antigüedades de la Real Academia de la Historia



28 Miſcellanea Eruditæ Antiquitatis.

ARTICULUS IV.

*Vas ſive Urna marmorea 7. vel 8. pedes alta, in hortis Iuſtiniani, quatuor proſpectibus depicta.*

I II III IIII

Prima hæc facies Silenum ebrium exhibet ex cujus ſiniſtro humero vitis folia pendent. Proximè ſtat Vinus, arbor Bacchoſacra, quam conſcendit lacerta. Arbori alligatur pellis Tigridis eidem Deo dicatæ. Servus à dextris Silenum ſuſtentat. Inſtrumentum illud quod calcar, ſtrigil eſt quâ in balneis utebantur ad ſudorem ſqualloremque detergendum. Alter adoleſcens à ſiniſtris cum tetigit

34- Grabado de Spon en su obra *Miscellanea eruditae antiquitatis* de 1685, pág. 28.

© Antonio García y Bellido
© De la versión digital, Gabinete de Antigüedades de la Real Academia de la Historia

35. Copia moderna (anterior al 1685) del Puteal del Prado. Museo Vaticano, Gallerie dei Candelabri, 134a.

© Antonio García y Bellido
© De la versión digital, Gabinete de Antigüedades de la Real Academia de la Historia

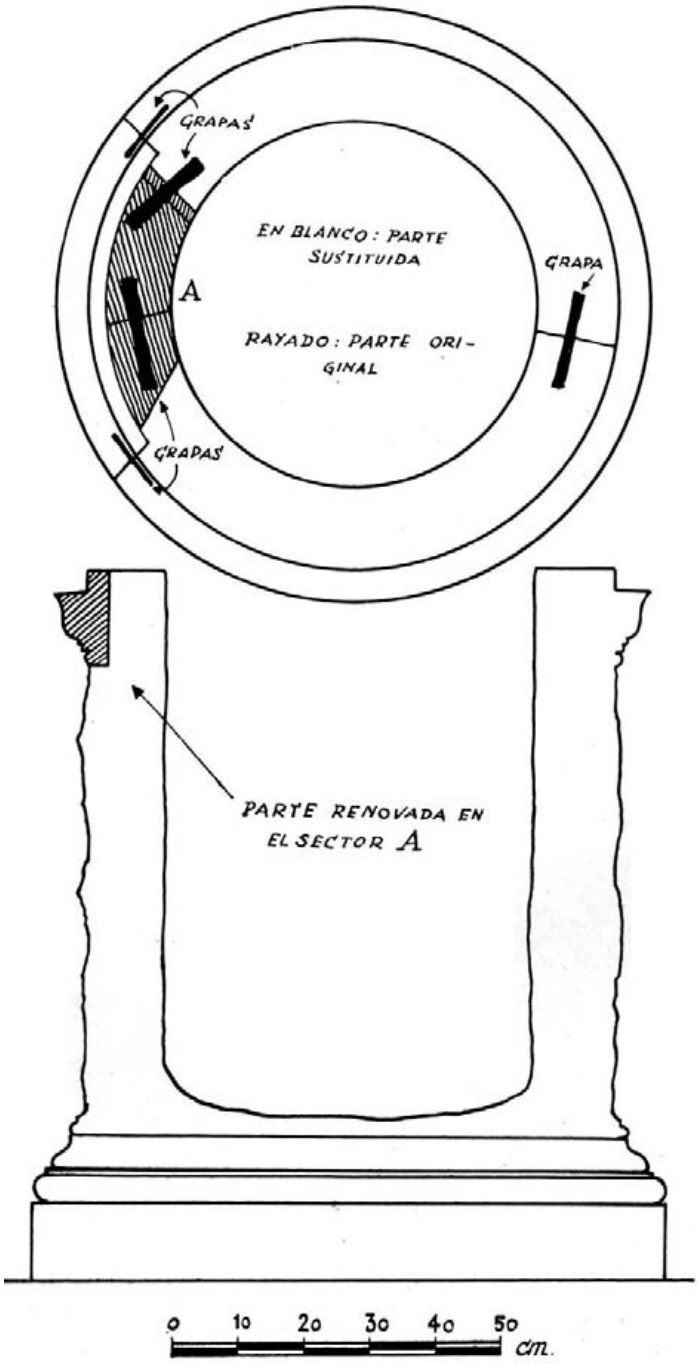



Fig. 36.- Arriba: el brocal del Puteal del Prado con la parte original (rayada) y las piezas que sustituyeron la parte original. Abajo: corte del Puteal con la parte renovada sobre lo antiguo en el sector A.

© Antonio García y Bellido
© De la versión digital, Gabinete de Antigüedades de la Real Academia de la Historia

[-láminas→121-]
del 1685. Por estas fechas debía de estar ya en propiedad de la Reina Cristina de Suecia por hacer parte, cuatro años después (en 1689, fecha de su muerte), del conjunto de su colección, ya que figura, en el *Inventario* del año 1713, en la colección Odescalchi.

De dónde proceda, es cosa ignorada, aunque lo más probable es que sea un hallazgo romano o de sus cercanías. En qué fecha haya aparecido, es también por hoy una incógnita difícilmente despejable. Pero que su fama ya era grande en tiempos de la Reina Cristina de Suecia y en los subsiguientes, lo acreditan las varias copias, imitaciones o "adaptaciones" que han llegado a nuestro conocimiento. De ellas tratamos a continuación.

*Copias y adaptaciones modernas*.— En el último tercio del siglo XVII se exhibía en los jardines Giustiniani, de Roma (hemos aludido ya a ella líneas antes), una copia del puteal. La noticia se halla en el libro del célebre arqueólogo Jaques Spon: *Miscellanea eruditae antiquitatis*, publicada en Lyon en 1685, el mismo año de su muerte. En dicho libro (página 28 artículo IV) se grabó la pieza en cuatro vistas, que son las que nosotros reproducimos en nuestra figura 34. Hay que achacar al grabador el hecho de que aquí la escena báquica aparezca a la inversa que en el puteal del Prado. Dado que el original —según es sabido— es éste último, cabe deducir como incuestionable que el de los Huertos Giustiniani no era sino una copia moderna. Es más, una copia "adaptada" a una crátera del tipo de las grandes neoátticas ya conocidas por entonces en su mayoría (crátera Borghese, en el Louvre hoy, y Medicea, en Florencia), pero con la particularidad de no mostrar asas y, en cambio, tener una gran tapadera o cubierta. Por la decoración agallonada del cuerpo bajo y del pie, debieron de seguir en esta adaptación un modelo que pudo ser la crátera Borghese misma. Según la descripción de Spon (que, por cierto, la hace a la inversa, siguiendo el grabado de su libro, y no la secuencia del original del que procede el grabado, lo cual quiere decir que no conocía el original), tenía una altura de siete a ocho pies, lo que equivale a unos dos metros y medio, tamaño realmente enorme, aún dentro de este tipo de vasos ornamentales. El relieve es el mismo, con idénticos personajes y detalles, salvo algunas discrepancias de poca monta, como el de poner dos lagartijas, una a los pies del pino (como [-121→122-] en el relieve del Prado) y otra a los de la higuera; el desplazar algunos miembros de las figuras, haciéndoles variar de posición; el darles un canon más ancho que el que tiene el puteal, excesivamente alargado, etcétera. En suma, el copista moderno no se limitó a hacer una copia fiel, "arqueológica", sino que interpretó a su modo y cambió y corrigió según su criterio, si bien observando escrupulosamente la composición general.

Más importancia tiene el hecho de que para dar al relieve una proporción ajustada a su nuevo destino como cuerpo de crátera hubo el escultor moderno de modificar en su copia las del relieve originario, disminuyendo su altura y aumentando su longitud. Para ello suprimió la faja superior del relieve, que por cierto estaba casi perdida en el original (la actual es restauración casi en su totalidad, como luego hemos de ver), y añadió una figura más, de su invención, que es el satyros de la syringa y el lagobalon, que colocó en la escena A de nuestra división. Si el escultor moderno tuvo o no intenciones de falsario, es difícil de saberlo. El hecho es que ya Winckelmann llamó la atención sobre el caso decidiéndose, con claro juicio, por el puteal hoy en el Prado, y calificando el vaso Giustiniani como de falso (Winckelmann: *Geschichte des Kunst* XVI, Donauer Ausg. III 21). Una reproducción de éste dio también Antonini en su *Manuale* II láminas 17-18. Luego fue a parar al Gabinete de Antigüedades de Lucien Bonaparte, y hoy, desposeído de las adiciones que lo transformaron en crátera, es decir, como puteal de nuevo, se

© Antonio García y Bellido
© De la versión digital, Gabinete de Antigüedades de la Real Academia de la Historia

guarda y expone (fig. 35) en el Museo Vaticano, en la Galleria dei Candelabri, número 134 *a*, donde es ya señalado por la *Beschreibung Roms* II página 8 [2].

Otra copia moderna se menciona en el *Diarium* de Cassiano Dal Pozzo [3], donde se lee: "In casa del duca di Bracciano. Un vaso bello historiate; l'historia è la medesima che quella del Pilo che era nel lavatoio di Sagrestia d'Araceli [*sic*] e del quale un simile ha il marchese Giustiniano" [4]. Conviene aclarar que el Duque de Bracciano no es **[-122→123-]** otro que el Príncipe Erba, heredero de Odescalchi. Por tanto, el ejemplar aludido en el *Diarium* ha de ser el del Prado. El ejemplar del Marqués Giustiniani es el reproducido por Spon. Así, pues, queda otro, similar a ambos, que según Dal Pozzo estaba en la iglesia de Santa María in Aracoeli, de Roma. No conocemos más noticia de este ejemplar, que acaso no fuese sino una versión libre del del Prado.

*Características de la pieza.*—El puteal (fig. 36) tiene forma cilíndrica. Mide una altura total de 108 centímetros. El diámetro de la parte superior alcanza una media (pues no es regular) de unos 87 centímetros. El de la base es como de 90 centímetros. La abertura de su boca mide poco más o menos (pues tampoco es regular) unos 54 centímetros, y su profundidad es de 86 centímetros. El fondo es curvo en concavidad. Hübner y Barren, no sabemos con qué razones, dijeron que estaba labrado en mármol de Italia [5]. Es éste un extremo que debe comprobarse [6].

La pieza está trabajada en un solo bloque, si bien las restauraciones antiguas cortaron algunas partes, principalmente las del borde superior del puteal (fig. 36), que debían de estar muy dañadas, y las sustituyeron por piezas nuevas, engrapadas, de un mármol muy parecido (si no es el mismo), pero de pátina más clara que el antiguo, como es natural [7]. Cuándo se hicieron estas restauraciones, no lo sabemos. Sólo puede decirse que el dibujo de Rossi (fig. 8), publicado por Bartoli en las *Admiranda Romanarum Antiquitatum* (de las que ya hemos hablado), en 1693, denuncia que para estas fechas ya se había restaurado, a no ser que el dibujante hubiese completado, el puteal apoyándose en **[-123→124-]** aquellos testimonios que, aunque muy dañados, eran, sin embargo, lo suficientemente claros para hacer coincidir, sin proponérselo, el dibujo de un intérprete inteligente y la restauración posterior de un escultor fiel al original. En la copia existente en el Vaticano (fig. 35), copia anterior al año 1685, pues es reproducida por Spon en dicho

---

[2] Helbig: *Führer* 1.ª y 2.ª edic. 360 núm. 134 *a* (la 3.ª edic. lo suprime). Véase también Hauser: *Neu-Attischen Reliefs* 93-94. Me es muy grato dar de nuevo, y desde estas páginas, las más rendidas gracias al Profesor Pallottino, de la Universidad de Roma, por la atenta solicitud puesta en proporcionarme las fotografías que aquí publicamos.

[3] Cfr. Schreiber: *Sächs. Ber.*, 1885, III, núm. 54.

[4] F. Hauser: *Neu-Attischen Reliefs* 94.

[5] En el artículo que Hübner dedica al puteal en sus *Antiken Bildwerke* (núm. 289) no dice nada sobre el material, pero en la introducción al libro advierte (págs. 29-30): "Wo die Angabe über das Material fehlt, ist der gewöhnliche weisse italische Marmor zu verstehen".

[6] A este propósito conviene recordar las palabras de G. Lippold sobre las identificaciones de los mármoles en las obras antiguas. Helas aquí, traducidas (G. Lippold: *Kopien und Umbildungen griechischer Statuen*, Munich 1923, 63): "La procedencia de un mármol es cuestión que, en la mayoría de los casos, se hace muy difícil, e incluso imposible, averiguar... A veces personas tenidas como muy peritas en la materia dudan y hasta yerran en la atribución... por lo general no se debe confiar demasiado de las antiguas atribuciones contenidas en los catálogos. Un investigador precavido debe de guardar reserva ante las atribuciones precisas". Amelung, buen conocedor de mármoles —anota Lippold—, se equivocó la mayoría de las veces en su catálogo del Vaticano.

[7] Oportunamente, según vayamos analizando todas y cada una de las partes de este monumento, haremos ver las restauraciones.

© Antonio García y Bellido
© De la versión digital, Gabinete de Antigüedades de la Real Academia de la Historia

año (fig. 34), según ya se ha visto, la duda es mayor, pues el copista introdujo por su cuenta variaciones libérrimas.

Sobre el Sileno ebrio hay marcado un número, el 508, en rojo, que pertenece a un inventario antiguo, anterior a Hübner, probablemente del siglo XVIII. Bajo el Sátyros del cántaro al hombro, ya sobre la basa, se ve, en negro, el número 173, perteneciente al catálogo de Barren, de 1908.

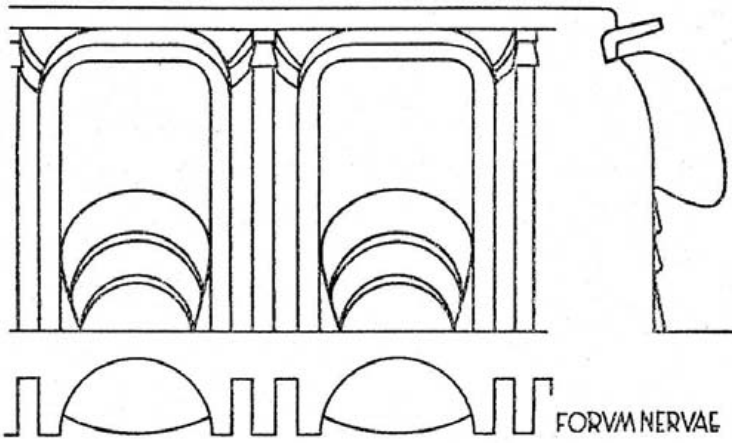



Fig. 37.- Hojas cóncavas en el entablamento del Foro de Nerva. (Según Toebelmann: *Röm. Gebälke*.)

*La ornamentación arquitectónica y la fecha del puteal*.— Los motivos ornamentales que figuran en el entablamento que cierra el puteal por arriba (fig. 1[1]) y la especie de basa que le sirve de asiento (fig. 1[2]) son todos claramente fechables dentro del siglo I de la Era y, más concretamente, en sus postrimerías. La hilera de hojas lanceoladas y cóncavas, con tres como "uña" en su base —hilera que forma el motivo decorador principal en el entablamento del puteal—, aparece ya, más que embrionariamente, en el entablamento del templo de la Concordia, en Roma (fig. 11), reconstruido por Tiberius durante el principado de Augustus, entre el año 7 y el 10 de la Era. Aquí la "uña" es única, no triple, como en el del puteal; pero la concepción del motivo es **[-124→125-]** evidentemente la misma [8]. El mismo tema, y en idéntica forma, lo hallamos en el altar de Amemptus, en el Louvre, datable todo lo más pronto en el 41 de la Era [9]; en otro del Vaticano [10] y en el ara de la Gens Augusta de Carthago, datable en tiempos de Augustas, o poco después [11]; en el arco de Titus, en el templo de Castor, etc., etc., por no citar sino los ejemplos más manifiestos. Con tres "uñas", como en nuestro caso, aparece ya en el entablamento del templo de Vespasianus, en Roma (fig. 12), y poco después en el Foro de Nerva (figura adjunta, 37), en los que el motivo es ya virtualmente el mismo —en sus

[8] Gusman: *L'Art décoratif de Rome* II lám. 65; Rebert y Marceau: "The temple of Concord in the Roman Forum", *Mem. Amer. Acad. Rome* V, 1925, 53 ss.; F. Toebelmann: *Römische Gebälke* 45, Heidelberg, 1923, 42.

[9] Altmann: *Die römische Gräbaltare der Kaiserzeit*, Berlín 1905, núm. III láms. I-II y pág. 287; Strong: *Scultura Romana*, Florencia 1923, I fig. 39. La fecha se desprende del contenido de la inscripción, pero el altar debió ser encargado aún en tiempo de Tiberius (Altmann).

[10] Gusman: *L'Art déc*. III lám. 158.

[11] L. Poinssot: *L'Autel de la Gens Augusta à Carthage*, Túnez-París 1929; Strong: *Art in ancient Rome*, Londres 1929, I figs. 163-4. Charbonneaux: *L'Art au siècle d'Auguste*, París 1948, fig. 79.

© Antonio García y Bellido
© De la versión digital, Gabinete de Antigüedades de la Real Academia de la Historia

detalles fundamentales— que el del puteal que estudiamos [12]. En las simulaciones arquitectónicas del último estilo pompeyano se pintaron, también estas lengüetas, u hojas cóncavas, con "uñas"; tal, por ejemplo, en el friso de los Amorcillos, de la casa de los Vettii [13]. También las lleva, aunque muy degeneradas, el friso del templete con el retrato femenino de la tumba de los Haterii, en el Laterano, tan conocido y cuya fecha flavia es de interés recordar.

El zócalo o base del puteal tiene el perfil general o, mejor, los elementos sustanciales, de la base áttica, con sus dos toros y la escocia entre ellos, y un zócalo bajo, un plinto, que aquí, naturalmente, es circular. El toro superior presenta en el puteal una decoración —al parecer, oriunda [14] de una serie continua de hojitas— que hallamos igualmente en monumentos de esta misma época. Tal coincidencia asegura **[-125→126-]** la cronología derivable del motivo de las lengüetas, antes estudiado. Como ejemplos sirvan: el altar de Vitelius Successus, en la Gall. delle Statue, del Vaticano [15], cuyo rectángulo relivario se halla encuadrado por el mismo motivo. Las hojas, grandes y abiertas, separadas por un delgado vástago, que vemos ornando la escocia del puteal, y la corona de laurel encintada que forma el torus inferior son motivos que hallamos idénticos en otros altares de la misma época, como el del Museo Lateranense [16] y en el del Palacio de los Conservadores [17]. Pero el ejemplo más elocuente es el altar funerario de Fundanius Velinus, del Louvre. En este altar hallamos, en la cornisa, el mismo tema de las hojas lanceoladas, cóncavas, con "uña", como en el cornisamento del templo de la Concordia (fig. 11); y en el zócalo, las hojas y el haz de laurel encintado, como en el de nuestro puteal. Es decir, todos los motivos unidos en un mismo monumento, como acaece en el nuestro [18]. La misma coincidencia se observa en una base de pilastra de Roma [19], y muy principalmente en la conocida ara de sacrificio del Museo de las Termas (fig. 9) [20], en la que vemos la lengüeta cóncava, con una "uña"; y en la basa, los semicírculos del torus superior del puteal que estudiamos.

* * *

Hemos abusado quizás de los paralelos; pero ello era necesario, pues nos ha dado, por su conducto, la fecha en que se hizo el puteal del Prado, fecha que no es posible adivinar en el tema relivario, pero que el arquitectónico denuncia ser la de los Flavios, y quizás, aun mejor, la de Nerva, lo que pone nuestro monumento en los lustros finales del siglo I de la Era.

Examinemos ahora las escenas relivarias. **[-126→127-]**

---

[12] M. Schede: *Antikes Traufleistenornament*, Strassburg 1909, lám. XII fig. 77; Gusman, *ut supra* II lám. 65; F. Toebelmann: *Röm. Gebälke* 45 lám. VIII; Noack: *Die Beukunst des Altertums*, Berlín 1910, lám. 76 *a*; K. Kübler: *Röm. Mitt*. 43, 1928, 128, nota 1.

[13] Curtius: *Die Wandmalerei Pompejis*, Leipzig 1929, figs. 83-85.

[14] Cfr. como estadio primero del motivo, Altmann: *Grabalt*. fig. 14; y Blanckenhagen: *Flavische Architektur und ihre Dekoration, Untersucht am Nervaforum*, Berlín 1940, lám. 12 figs. 37 y 38.

[15] Altmann: *Röm. Grabalt*. fig. 154 núm. 259.

[16] Altmann: *Grabalt*. fig. 154 núm. 259.

[17] Altmann, *ut supra* figs. 141 y 141 *a* núm. 232.

[18] Para el altar de Fundanius, Altmann, *loc. cit*. fig. 67 núm. 42; ídem, *Architektur und Ornamentik der Sarkophage*, Berlín 1902, 69 fig. 27.

[19] Gusman, *ut supra* III lám. 150, 2.

[20] Gusman, *loc. laud*. III lám. 168; Strong: *Scultura Romana I* fig. 29: L. Paribeni: *Guida del Mus. Termas*, 2.ª edic., núm. 830.

© Antonio García y Bellido
© De la versión digital, Gabinete de Antigüedades de la Real Academia de la Historia

## EL RELIEVE

Un problema previo plantea la escena relivaria del puteal: saber, o averiguar, dónde daba ésta comienzo. Es natural buscar un punto en que la escena, que forma en un todo friso continuo, muestre una discontinuidad en su desarrollo narrativo, bien por cambio de tema, bien por la actitud divergente de sus personajes. El tema es aquí único, como luego veremos. Pero hay dos discontinuidades, dos cesuras o pausas, claramente señaladas: a), entre el sátyros que lleva el cántaro al hombro y el que danza, y *b)*, entre el personaje que pone sus manos sobre el cerdo, en la escena del caldero, y el hermes de Silvanus. Ambas discontinuidades están subrayadas por la interposición de sendos árboles, a más de que los personajes dichos se dan la espalda, se muestran ajenos unos de otros.

Rossi (fig. 8) comenzó con el sátyros del cántaro al hombro. Montfaucon no hizo, como vimos, más que trasladar el dibujo de Rossi; por consiguiente, seguir en la descripción la misma secuencia. Hübner creyó que comenzaban en la supuesta vid arborescente que se levanta tras de un ara, entre el sátyros antes citado y el otro que danza, con la piel de cabrito colgada atrás, moviéndose hacia la derecha [21]. Barrón, Arndt, Richard y Kübler suponen también que empieza con el sátyros danzante y termina con el del cántaro al hombro. Yo he creído mejor otra solución, que razonaré al punto por ser la que aquí ha servido de base para mi dibujo y para mi estudio.

Si en la concepción del relieve, en su conjunto, se ha seguido un plan más o menos coordinado, hay que pensar que el relieve, pese a sus parcelaciones y agrupamientos, narra un solo momento dentro de un mismo escenario. En este caso, hay que averiguar cuál es el tema núcleo del relieve. Este no es otro que el encuentro de Séllenos ebrio con Diónysos, ebrio también, apoyándose en Ámpelos. El centro ideal del relieve, pues, es —al menos, desde un punto de vista narrativo— las escenas que en nuestro desarrollo gráfico (fig. 1) se señalan con las **[-127→128-]** letras C y D. Formando parte ideal con las mismas ha de considerarse el sátyros que danza, aproximándose al grupo de Seilenós. Este sátyros forma, por su dirección y masa, un contrapeso que equilibra a Diónysos y Ámpelos, quedando entre ambas la de Seilenós ebrio, que por este medio se convierte en el centro de toda la composición. Así se explica bien que el sátyros danzante de la espalda a las escenas anteriores, y que Diónysos y Ámpelos las den a su vez a las siguientes. Los demás grupos no serían otra cosa que añadidos para ambientar la escena capital y llenar el resto del espacio ofrecido por el cuerpo del puteal. Para ello se añadieron los grupos que en nuestro dibujo cierran por un extremo y otro el relieve; es decir, los grupos A y E.

La idea general de la composición parece, pues, haber sido ésta: en un bosque sagrado, con aras, hermes de divinidades campestres, columnas votivas, árboles consagrados, "oscilla", etc., ciertos sátyros preparan una ceremonia religiosa en honor de las deidades tutelares del campo. Un sátyros cuelga del cuello de Silvanus una guirnalda de flores; otros llenan las cráteras de vino, acompañando la ceremonia con cantos y sones de flautas, según ritos; otros meten en un gran caldero el cerdo que han sacrificado y van a asar; sobre él, otro sátyros derrama una libación, mientras a espaldas de este grupo vemos cómo otro satyrillo desuella un cordero que pende cabeza abajo de la rama del árbol vecino. Tal es el ambiente y tales las circunstancias que presiden el desarrollo de la escena principal: la visita de Diónysos. Diónysos se presenta en el bosquecillo sagrado inopina-

[21] Hübner dice, además, que la escena sigue, no por la derecha, sino por la izquierda ("Die Beschreibung beginnt von diesem Punkte—la vid arborescente—und geht von r. nach l. um das Denkmal herum). Pero como al describir su contenido sigue precisamente la dirección contraría, es de suponer que para Hübner la derecha y la izquierda fuesen las del objeto y no las del espectador.

© Antonio García y Bellido
© De la versión digital, Gabinete de Antigüedades de la Real Academia de la Historia

damente (como en la visita a Ikarios), sorprendiendo a Seilenós que, profundamente beodo, se arrastra, sostenido por dos satyrillos, y ante la presencia de Pan, a recibir a su señor. Este, con paso indolente y la cabeza caída, signos de su estado, entra en escena acompañado de su pantera, que le sigue como un perrillo, y apoyado en su servidor, Ámpelos, símbolo de la viña. A Seilenós le sigue el sátyros danzante, que con una copa vacía colgando de los dedos de su mano derecha, sigue, cantando y bailando, al viejo Seilenós. De este modo, el relieve, en su narración, tiene no sólo un sentido, sino, además, una simetría ineludible en esta clase de composiciones. La escena principal, el encuentro de Diónysos y Seilenós, en el centro ideal y físico del relieve; a ambos lados, dos escenas anecdóticas, secundarias, las mismas que abren y cierran el total del friso relivario. **[-128→129-]**

El cálculo que el escultor hizo del espacio ocupado por cada uno de estos temas y la superficie que le ofrecía el puteal, fue erróneo. Debió de empezar, precisamente, por donde comienza —según mí opinión— la descripción relivaria; es decir, por la escena A. Pero a medida que iba avanzando en su labor, bien por error de cálculo o porque incluyese a última hora la escena del caldero, el hecho es que le fue faltando espacio, y acabó por montar la última escena a la penúltima, la de los sátyros del caldero a la de Diónysos y Ámpelos [22]. La pauta de esta progresiva estrechez la dan los elementos de que el escultor se ha valido para dividir los grupos; es decir, los árboles y columnas. Empezó con holgura y terminó con verdadera angustia de espacio. Ello explica la acumulación de personajes en la última parte del friso y el evidente desequilibrio en la distribución espacial de sus distintas escenas, lo que hizo que la principal estuviese un tanto desplazada hacia nuestra derecha, en lugar de figurar en el centro de la composición.

Aquí, como es regla en todo el arte llamado "neoáttico", el artista se ha limitado a componer una escena cosiendo motivos y temas de distintos orígenes, fechas y significados, pero dándonos con todos ellos, juntos y combinados, una narración de tema único. De ahí sus frecuentes incoherencias y anacronismos; de ahí sus diferencias cualitativas y la falta de unión y trabazón entre sus distintos componentes, tanto más cuanto que, por lo general, los "adaptadores" solían seguir con bastante fidelidad los diferentes modelos de los que tomaban las piezas de su "composición". De ello resultaba, como aquí se ha de ver, que si bien la escena en su totalidad narrativa, en su idea madre, era creación propia del artista, sus partes, aisladamente consideradas, eran otras tantas copias, más o menos libres, de prototipos elegidos de acá y de allá, y copiados o "adaptados" sin el más pequeño sentido de originalidad. Ello hemos de verlo en seguida, al analizar las partes y grupos que "componen" el relieve del puteal.

Para su más fácil estudio he dividido el conjunto en cinco partes (A, B, C, D y E), división que no es arbitraria, sino que nos la dio ya el mismo relivario al separarlas por medio de árboles, columnas y **[-129→130-]** pilastras, denunciándonos, acaso sin pretenderlo, las aisladas unidades de que se valió para "componer" su conjunto.

Aunque con un sentido espacial muy distinto, el escultor del puteal sigue en cierto modo muy de cerca los paisajes idílico-sacros propios del llamado "segundo estilo pompeyano" que, como es sabido, cae, "grosso modo", en tiempos de Augustus. De ellos ha tomado, o heredado, la inclusión de columnas, pilastras o pilares aislados y coronados con jarrones. Así los vemos ya en las pinturas de una villa cercana a Boscotrecase, hoy en el Museo Nacional de Nápoles; en los estucos de la Farnesina, de Roma, en el Museo

[22] Kübler ya advirtió que la escena del caldero estaba forjada suponiendo, como nosotros, que fue un probable añadido posterior para llenar el espacio final ("die bekannte Gruppe mit dem Fenerschürer zur Füllung des Rundes nachträglich eingefügt ist"; Kübler, *loe. cit.* 128/9).

© Antonio García y Bellido
© De la versión digital, Gabinete de Antigüedades de la Real Academia de la Historia

de las Termas; en la casa de Pompeya Regio, I 7, 7; en la de Roma bajo el Palacio de Domiciano, etc.

A. *Preparación de un sacrificio a Silvanus* (figs. 2 y 3).— La escena va encuadrada entre un árbol, a izquierda, y una columna de fuste cilindrico coronada por capitel corinthio, a la derecha. La columna se alza sobre base de tipo áttico, que a su vez asiéntase sobre grueso plinto. Va coronada por un gran vaso a modo de ánfora. La escena que dentro de estos límites se representa está concebida según un esquema de buscada simetría bilateral regido por un eje vertical que pasa idealmente por la crátera. A ambos lados de él se ven dos grupos de figuras cuyas masas y líneas son inversamente equivalentes. La crátera hace de vértices de dos uves: una, la formada por las líneas divergentes de los dos sátyros sitos ante la crátera; otra, la compuesta por la gruesa rama de árbol (?) y el thyrsos, visibles una y otro tras las piernas de los sátyros antes citados. A ambos extremos, y como cerrando la composición, las dos masas de líneas verticales, formadas, al lado izquierdo, por el hermes de Silvanus y el sátyros frontero, y al derecho, por el sátyros músico y la columna. El árbol de la izquierda no entra en este juego de ponderaciones de masas, pero tampoco destruye el esquema general de armonías lineales, tan claramente buscado en la composición. Describamos las escenas partiendo del grupo de la izquierda.

A la sombra de una rugosa y retorcida higuera, y sobre un pedestal prismático, se alza el hermes de Silvanus [23]. La deidad de los **[-130→131-]** bosques está aquí representada de muslos para arriba y de perfil. Su cabeza barbada, de expresión dulce y paternal, va ceñida en las sienes por una ramita que parece de hiedra; sobre la oreja visible cae una ínfula. La parte posterior de la cabeza, la nuca, está perdida en el relieve. Los brazos van sólo representados en su arranque; es decir, como cortados al ras de las axilas. Los ojos aparecen como labrados de frente, no obstante estar el rostro de perfil.

Delante de la estípite de Silvanus, un sátyros joven, de nariz respingona, hace ademán de colgar del cuello de la imagen una guirnalda. Falta hoy día la mano izquierda, que debió ser pieza añadida por el restaurador moderno (aún se ve la huella dejada por el tizón de hierro que había de sujetar el añadido, y la caja preparada para su ajuste) [24]. El sátyros en cuestión va completamente desnudo; sus piernas desaparecen tras del tronco de la higuera. Un ara pequeña, prismática [25] se alza a sus pies, sobre el terrazo. En ella arden ya con vivas llamas las recientes ofrendas hechas a la deidad. Este grupo del hermes y el sátyros forma en sí mismo una unidad completa, aunque aquí vaya asociado estrechamente al grupo siguiente, más numeroso en figuras y más extenso en espacio.

Este segundo grupo es el verdadero eje de la composición de toda la escena. Lo componen dos sátyros. El uno, con la nebrís colgando del hombro izquierdo, hace ademán de vaciar un odre de vino en la crátera; el peso del odre le obliga a compensarlo

---

[23] Hübner (y Ricard siguiéndole) dice que es un Príapos. Lo mismo Arndt. Barrón supone es un hermes de Diónysos. De un modo más vago Bartoli había interpretado la escena así: "Orgiasta alter Termínum finium, et ruralem Deum, in Dionysiacis cultum serto, et floribus coronat". Yo, discrepando de aquellas opiniones, y aun reconociendo que la figura es dudosa, me inclino a tenerla como de Silvanus. La identificación de Barrón es del todo rechazable. La de Hübner, Arndt y Ricard pudiera ser posible si hubiese restos de la ithyphallia corriente en las imágenes de Príapos. Pero no veo indicios de ella ni huellas de haber sido "borrada", como acontece con frecuencia en monumentos de esta índole.

[24] Hübner interpretó mal la escena creyendo que el sátyro está colgando la guirnalda de la rama ("an dem überhängenden Zweig des Fiegenbaums").

[25] Hübner dice erróneamente es un altar cilindrico (Runderaltar). Bartoli erró aún más suponiéndola "Cista pomis referta". El dibujo de Rossi, en efecto, así la interpretó también, como un recipiente cilíndrico rebosante de frutos. Pero no hay duda de que se trata de un altar prismático sobre el que bailan unas llamas. La copia del Vaticano reproduce también (fig. 35) las llamas, pero el ara es circular.

© Antonio García y Bellido
© De la versión digital, Gabinete de Antigüedades de la Real Academia de la Historia

con un movimiento ligero de su tronco hacia atrás. El otro, al tiempo que atiende al acto de su compañero, toca el doble aulós moviéndose, como en un paso de danza, en sentido opuesto. Tras los pies del primero se ve una gruesa rama de árbol, que bien podría ser también un thyrsos, aunque no lo parezca, **[-131→132-]** y tras los del segundo —a modo de "réplica" de la rama antedicha— un verdadero thyrsos, cuyo mazo terminal [26] viene a caer precisamente al pie de la crátera, vértice de las cuatro líneas divergentes, radiales, que de ella salen. Esta crátera carece de asas; su cuerpo inferior está, empero, decorado con gruesos gallones. Al fondo de la escena, atravesándola oblicuamente, en relieve muy tenue, se ve una larga escalera de mano, sin duda instrumento de campo destinado a la recolección de frutos arbóreos (pina, higos, uvas de parra, etc.), y que aquí se podría explicar también por su utilidad para colgar las pieles y cortinas que penden de árboles, columnas y pilastras.

Completa el cuadro otro sátyros músico, que tañe un aulós. Su figura, de perfil y totalmente desnuda, es alta y sumamente esbelta. Con la columna que tiene a sus espaldas equilibra la escena del sátyros y el hermes de Silvanus, con que comenzó el cuadro [27].

Entre una de las ramas de la higuera y la gran ánfora que corona la aislada columna de la derecha pende una gran cortina, un "parapétasma" de pesado paño, provisto de cortos flecos en uno de sus lados, el de la columna. Este enorme cortinón cubre el horizonte y enmarca la escena, cerrándola por su parte alta.

Todos los sátyros están caracterizados en el relieve como tales, con sus hirsutas cabelleras, sus orejas puntiagudas, caprinas; sus pequeñas colas equinas, a modo de apéndices del raquis; sus facciones, etc.

Salvo la nalga y cadera del sátyros que adorna el hermes de Silvanus, la cara entera y el brazo izquierdo del que toca el doble aulós, y toda la parte alta del parapétasma, no hay restauraciones de importancia, pues las que se ven en el arranque del hombro de Silvanus, en las molduras del plinto en que se apoya el hermes, en el tronco de la higuera, en la espalda del sátyros de la guirnalda, en el brazo del sátyros del odre, en el muslo izquierdo del de la doble flauta y en la crátera, no tienen, en verdad, importancia y son correctas. El jarrón que corona la columna es totalmente nuevo, aunque parece ser trasunto fiel (tal vez un poco interpretado) del que hubo antes de la restauración. El tipo **[-132→133-]** se da ya en pinturas y relieves de estuco de época augustea, y debe, por ello, merecer nuestra confianza [28].

El esquema del grupo que estudiamos lo vemos ya claro y explícito en el friso del templo de Diónysos en la isla de Kos, friso del cual se conocen unos restos empotrados en los muros del Castillo de los Caballeros de Kos, y otros que han surgido recientemente en excavaciones regulares. Este friso, que se ha creído procedía del templo de la misma advocación de Knidos, pero que se,ha probado era de la localidad [29], muéstranos

---

[26] Mal interpretado en el dibujo de Rossi como una aparente antorcha.

[27] Es curioso que en la crátera de Spon entre estos dos últimos sátyros figura otro tocando el caramillo *y* con un pedum. Adición que debe ser un invento para ampliar la longitud del relieve necesaria para incluirlo en la crátera, que por sus caracteres exigía una proporción distinta, más alargada, según ya dejamos dicho líneas atrás.

[28] Cfr. Rizzo: *La pittura ellenistico-romana* láms. 167 y 172.

[29] Benndorf y Niemann: *Reisen in Lykien und Karien*, Viena 1884, lám. IV; Kübler: *AA*, 1934, 193; L. Laurenzi: *Boll. d'Arte*, sept. 1936, 138; W. Hahland: "Der Fries des Dionysostempels in Teos", *JhÖl* XXXVIII, 1950, 66 ss. (aún lo tiene como de Knidos, sin duda por ignorar el resultado de las excavaciones de 1934-35 publicado por L. Laurenzi en el lugar dicho). La fotografía que publicamos ha sido tomada por el Dr. Kukahn de la obra de Benndorf-Niemann. Dárnosle aquí de nuevo nuestras gracias.

© Antonio García y Bellido
© De la versión digital, Gabinete de Antigüedades de la Real Academia de la Historia

(fig. 13) una composición simétrica, en la que aparecen dos sátyros ante una crátera grandes, que sirve de eje de simetría al grupo. Ambos sátyros forman un paralelo casi exacto al nuestro, paralelo acentuado además por el hecho de que el sátyros de la izquierda lleva también sobre sus hombros un gran pellejo de vino, que está vaciando en la crátera. No cabe duda de que el tema procede de esta región, y tal vez del mismo

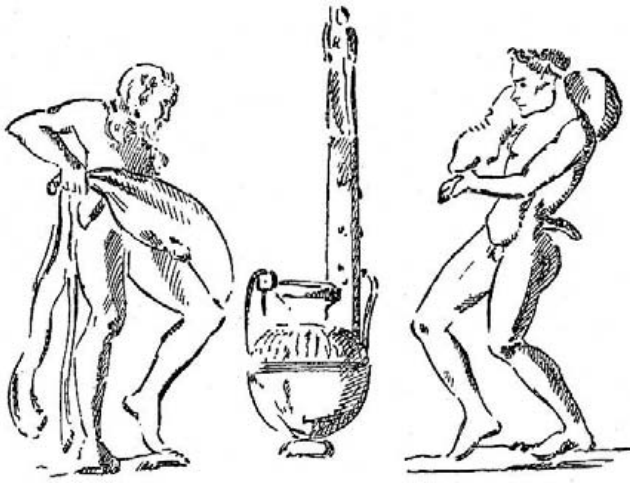


Fig. 38.— Composición de un vaso aretino.

templo de Diónysos en Kos, o del de Teos, anterior a él, que está probado influyó en el de Kos [30]. Este debió surgir, probablemente, según W. Hahland, que ha estudiado recientemente el grupo de frisos de Teos, Kos, Magnesia del Maiandros (altar) y Lagina, en tiempos del **[-133→134-]** gran altar de Zeus en Pérgamon; es decir, hacia el segundo cuarto del siglo II antes de Jesucristo [31].

El tema del sátyros portador del pellejo de vino es luego sumamente empleado por los ceramistas de la especie aretina, incluso en composiciones simétricas similares a las del friso de Kos y a la del puteal del Prado. Baste ver el aquí reproducido en nuestra figura adjunta 38 [32].

Dentro de otras clases de ornamentos hallamos la misma figura del sátyros del pellejo, por ejemplo, en el disco (fig. 15) de Tarragona [33] y en el puteal del Museo Arqueológico de Madrid [34], tan estrechamente emparentado a su vez con el friso de Teos [35]. En escultura de bulto, el ejemplar más próximo, prescindiendo de otras interpretaciones más libres del tema, como el conocido bronce pompeyano del Museo de Nápoles o el

[30] W. Hahland, *loc. cit.*

[31] Hahland, *loc. laud.* 108.

[32] Oxe: *Arretinische Reliefgefässe vom Rhein*, Frankfurt 1933, lám. LXVI 286. Otro ejemplo en el Museo de Boston, Chase: *Museum of Fine Arts*, *Catalogue of Arretine Pottery*, Boston 1916, 43 núm. 16 lám. XXIV 16, con figura virtualmente idéntica a la de la derecha en nuestra ilustración adjunta. Véase también Dragendorff-Watzinger: *Arretinische Relief-keramik*, Reutlingen 1948, 76 ss. fig. 9.

[33] Col. Schäfer, de Barcelona. Vide .G. Lippold: *JAI*, 1921, 33 s. lám. 10; A. García y Bellido: *Esculturas romanas de España y Portugal*, Madrid 1949, núm. 436 lám. 310.

[34] Delgado: *Catál.* núm. 2.708; Arndt: *EA* 1.746-51.

[35] Kübler: *Röm. Mitt.* 43, 1928, 129.

© Antonio García y Bellido
© De la versión digital, Gabinete de Antigüedades de la Real Academia de la Historia

hermes de Mantua [36] es el hallado hace unos lustros en Herculaneum, en la llamada "Casa dei Cervi" [37], reproducido en nuestra figura 14.

El otro personaje de la composición, el fauno de la doble flauta, es también figura muy corriente en composiciones del thiasos dionysíaco. En muchos casos aparecen en posiciones invertidas o con otras variantes más libres, pero siempre obedeciendo al mismo tipo, que podría hacerse datar, por lo menos, del Marsyas de Myron. Recordemos el altar dionysíaco de Corneto [38], el relieve de Herculaneum, en el Museo de Nápoles [39]; el disco u *oscillum* de Ostia [40]. **[-134→135-]**

B. *Dos sátyros, \uno con krátera y otro danzando* (fig. 4).— Esta escena está limitada, a la izquierda, por la columna exenta que cierra la composición anterior, y un alto pilar de sección rectangular, también aislado, en la que figura superpuesto un ámphora o jarrón, que hace juego con el que corona la columna antes aludida. También en esta escena hay un claro propósito de composición acentuadamente simétrica. El eje se halla de modo bien perceptible en el árbol, de grandes hojas lanceoladas y frutos redondos, arracimados, cuya especie no sé identificar con seguridad [41]. El gran altar, de forma casi cúbica, que se antepone, enguirnaldado, al tronco del árbol, entra también a formar parte del eje de simetría que rige la composición. Detrás del árbol, y pendiendo de los jarrones, cuelga un amplio paño, que cierra la escena y cubre el fondo de ella. Como alusión al lugar —sin duda, un bosque; pero, en todo caso, plena naturaleza, con árboles— se ve pender de una de las ramas del árbol un gran disco, un "oscillum" [42]. En su cara visible se adivina aún el tenue relieve de una figura de ménade, al parecer tocando el pandero. Ya la vio Rossi, que la hizo aparecer en su dibujo; el comentario de Bartoli la aclara así: "Tympanum palmiti adligatum, in quo Baccha uidetur appicta"; pero ni uno ni otro se apercibieron de que la bacante lleva un pandero o "tympanon". En esta composición entran sólo dos figuras, ambas sin relación alguna —por lo menos, aparente— entre sí. La del sátyros viejo, barbado, de pelo rizoso, portador de una amplia chlamys que no cubre su cuerpo, que lleva **[-135→136-]** al hombro una gran crátera de finas y elegantes asas, que se dirige hacia nuestra izquierda como andando de puntillas, grácil, levemente,

---

36 Alda Levi: *Sculture Greche e Romane del Palazzo Ducale de Mantova*, Roma 1931, núm. 89 lám. LV a.

37 A. Maiuri: *Ercolano*, Roma 1936, figs. 56 y 57 (cito de la edición alemana).

38 *AA* 1851 lám. 35.

39 Ruesch núm. 281.

40 *Not. Sc.*, 1909, 21.

41 Hübner cree es una vid arborescente, según permite deducir su fruto ("ein baumartige Weinstock, wie nach den Früchten anzunehmen ist"), pero no parece tampoco muy seguro de ello. Barrón cree es "un árbol y una parra con uvas". Las uvas son, en tal caso, demasiado voluminosas, aunque me apresuro a decir que ello no arguye en contra de estas suposiciones que, por lo demás, son aceptables, siquiera sea provisionalmente.

42 Bartoli, en la explicación del dibujo de Rossi, lo llama "tympanum". Hübner duda entre un "diskos" y un recipiente plano (Becken). Para Barrón es un pandero y para Ricard lo mismo ("tympanon"). La duda es superflua; se trata en realidad de un "oscillum" El "oscillum" solía ser un disco con una decoración de tema báquico (a veces la efigie del mismo Bacchos) que se colgaba de un árbol; el viento movíalo presagiando buena cosecha en la parte del campo hacia la cual quedaba mirando. Los "oscilla" son relativamente numerosos. Uno de ellos, muy bello, es el que procedente de Tarragona se guarda en una colección particular de Barcelona. (Vide mi libro *Esculturas romanas de España y Portugal*, Madrid 1949, núm. 436 lám 310.) Aquí, en la figura 15 reproducimos una de sus caras. Para el tema del "oscillum" véase: Boetticher: *Der Baumkultus*, Berlín 1856, 80 ss. ; M. Alber: *RA*, 1881, agosto-noviembre, Daremberg y Saglio, voz "oscillum"; P. Wolters: *E A* 2.960-63; ídem: *AA*, 1929, 3 ss. ; Mustelli: *Il Museo Mussolini*, Roma 1939, 51 s.; Romanelli ; *Le Arti*, 1941-42, lám. LI.

© Antonio García y Bellido
© De la versión digital, Gabinete de Antigüedades de la Real Academia de la Historia

parece había de formar parte de la composición anterior, hacia la cual, efectivamente, se dirige; el sátyros danzante, joven, que agita rítmicamente la nebrís, marcando el compás de su danza, que se dirige alegre y saltarín, con una copa en la mano alzada, hacia nuestra derecha, ha de relacionarse mejor con la composición siguiente. Esta escena, pues, es como una transición, como una ligazón un poco incoherente entre las escenas precedente y siguiente. Los tipos o modelos seguidos para ambas figuras son también de distinto origen y de muy diversa inspiración. Se trata, pues, de nuevo de una asociación artificial, híbrida, un tanto inconexa, de temas báquicos cosidos para decorar el puteal.

Afortunadamente, esta parte del relieve ha llegado a nosotros virtualmente intacta, tanto que es la única que ofrece garantía suficiente para conocer la parte acornisada que remata por arriba la pieza, si bien ya vimos que lo que hoy resta de esta ornamentación es también parte restaurada. Hay otras breves restauraciones en el pecho y en el vientre del sátyros viejo; las manos, el antebrazo izquierdo y parte de la crátera de la misma figura han perdido las piezas que hubo de añadirle el restaurador. Estas partes, al menos, figuran completas en el dibujo de Rossi.

Aunque para el, sátyros que lleva sobre el hombro el cántaro no faltan paralelos, éstos son escasos y sólo aproximados. De ellos se desprende, empero, la existencia de un prototipo común. El mismo concepto lo vemos en la figura de la izquierda de un relieve marmóreo, probable trabajo hadrianeo, que guarda el Museo de Nápoles [43]. Diónysos ebrio, sostenido por Ámpelos (el mismo tema que en nuestro puteal), va acompañado por el bullicioso cortejo báquico acostumbrado. En cabeza, el sátyros dicho. Otro ejemplar muy similar, pero tampoco idéntico, es el que vemos en cierto relieve del Vaticano [44]. Aquí el sátyros lleva también su cántaro al hombro; pero, como en el relieve de Nápoles, se nos presenta en posición invertida con respecto al del Prado. **[-136→137-]**

El sátyros danzante con el kántharos en la mano derecha alzada, sosteniendo con la otra una punta de la piel de pantera que pende del brazo derecho por detrás de la figura, que se nos presenta de espaldas, es uno de los tipos más característicos de esta clase de relieves neoátticos. Casi sin variantes, lo encontramos en una serie de relieves de cortejos báquicos, como el de Mantua [45]; el fragmento de base del Museo Lateranense, que se halló en el Foro romano [46]; un sarcófago del Ermitage, de Leningrado (fig. 16) [47]; el relieve de Verona [48], y, como variantes algo libres del mismo tema, un sarcófago del Vaticano [49], otro de la Walters Art Gallery, de Baltimore [50], y otros muchos ejemplos que sería ocioso perseguir. Este tipo es el estudiado y clasificado por Hauser en su trabajo, ya citado, sobre los relieves neoátticos, en el número 20, que toma precisamente del relieve de Mantua. Su origen es helenístico. Alda Levi [51] tiene el relieve mantuano

---

[43] Mus. Borbónico III 40; Ruesch: *Guida* núm. 526. Reinach: *Reí*. III 68, 4; *Jb. d. preuss. Kunstsamml* 45, 1928, 89 fig. *2*; Kübler: *Röm. Mitt*. 43, 1928, 109 fig. 6. Kübler rehabilita la autenticidad del relieve, puesta en duda por Hauser: *Die neuatt. Reliefs* 102, 34.

[44] Amelung: *Cat. Vat*., II núm. 438 lám 78 núm. 438.

[45] Alda Levi: *Sculture greche e romane del Palazzo Ducale di Mantova*, Roma 1931, núm. 91 lám. LVI a; Reinach: *Rel*. III 49, 3.

[46] Garrucci, lám. 47; Brunn-Arndt-Bruckmann: *Denkmäl*. núm. 599; Reinach: *Reí*. III 284, 3.

[47] Brunn-Arndt-Bruckmann: *Denkmäl*. lám. 490; E. Garger: *Zeitschrift f. Bildende K*., 1930, I Beiblatt pág. 71; Lehmann-Hartleben y E. Olsen: *Dionysiac Sarcophagi in Baltimore*, Baltimore 1942, fig. 42.

[48] Reinach: *Rel*. III 436, 2.

[49] Amelung II 6.

[50] Lehmann-Hartleben y E. Olsen, *ut supra*, fig. 13.

[51] *Loc. cit*.

© Antonio García y Bellido
© De la versión digital, Gabinete de Antigüedades de la Real Academia de la Historia

como obra del siglo II a. de J. C., lo que es muy posible, aunque no se ha apurado lo bastante sobre este extremo.

C. *La embriaguez de Silenós*. (fig. 5).— Con la escena C comienza el tema principal del relieve, que no es otro que el encuentro de Bacchos con Silenós ebrio. Todos los demás grupos son adiciones para ambientar el tema principal y ocupar con ellas el cuerpo cilíndrico del puteal. Esta escena se halla limitada entre el pilar de la izquierda y el árbol de la derecha, que parece ser un pino, en lo que estamos conformes todos los que sobre el caso hemos tratado. Entre éste y el jarrón anforiforme que corona el pilar [52] pende –como en todas las demás escenas– una colgadura, que aquí es la piel de una fiera, a juzgar por **[-137→138-]** las garras. Lo queja no veo claro es qué fiera ha de ser ésta. ¿Tal vez un león? [53].

El personaje principal de la escena es el viejo Seilenós, quien, pesadamente ebrio y sostenido difícilmente por dos satyrillos jóvenes, pretende caminar hacia nuestra derecha. Las piernas le obedecen instintiva y mecánicamente iniciando un torpe paso; pero la profunda beodez que inunda todo su ser hace que el voluminoso cuerpo del anciano e incontinente sátyros se derrumbe, laxo y sin fuerzas, sin que apenas logren su propósito dos auxiliares que se esfuerzan con denuedo por sostenerlo.

Una cuarta figura toma parte en la escena. Es la de Pan [54]. Pan, con su rostro, su barba, sus patas, cuernos y orejas caprinas, su nébride al hombro izquierdo, su "pedum" en la mano del mismo lado, se alza sobre una roca o prominencia del terreno, limitándose a intervenir en ayuda del desplomado Seilenós sosteniendo la mano laxa e inerte de éste [55].

Volviendo a Seilenós, advirtamos que lleva cubiertos caderas y muslos por un rico paño, de pesado tejido, ornado en sus bordes por flecos. El resto del cuerpo va desnudo, pero lo atraviesa una guirnalda de algo que no acabo de ver con claridad, acaso de yedra, como dicen Hübner, Barrón y Ricard, lo que tengo por sumamente verosímil, dado el carácter báquico de esta planta. La cabeza —calva en lo alto, con melena rizosa en temporales y occipucio— se inclina hacia adelante, pesadamente. Seilenós exhibe barba y bigote largos, rizosos; orejas caprinas, en punta; mofletes anchos; nariz gruesa y aplastada, todo según las características corrientes y formularias del personaje, que **[-138→139-]** aquí son claramente reconocibles, salvo ligeros detalles del rostro, desgraciadamente, algo dañado.

A los pies del satyrillo de la derecha nuestra se ve, en el suelo, caído, un pedum o lagobalon [56]. A los del pino, un gran lagarto, que trepa por el tronco.

---

[52] Un jarrón igual en Pompeya, Maiuri: *Pompeia* fig. 138.

[53] Hübner la cree de pantera (Pantherfall), pero no me convence tampoco. Como de león parece haberla interpretado Domenico Rossi en su dibujo, pero Bartoli se limita a decir: "Umbracula ex ferarum pellibus, et uelis".

[54] Mal interpretado por Hübner como "ein altere ziegenfüssige Satyr", y bien rectificado por Arndt como Pan (*EA* 1.690-93). Bartoli lo había creído, ya erróneamente, un "Satyrus cornibus, et caprinis cruribus insignis". También Barrón lo llama sátyros, y Ricard lo mismo. Este último, que pudo recoger ya la rectificación acertada de Arndt, no se hace —como se ve— eco de ella.

[55] En el dibujo de Rossi, Pan tiene la mano izquierda como sujetando la cabeza de carnero de la nebrís. Hübner erró aún más suponiendo que llevaba un cabritillo ("im l. Arm ein Böckchen trägt"). Arndt rectificó justamente de nuevo a Hübner aclarando que se trata de "Bocksfell und Pedum". Así también en el dibujo de Spon.

[56] El pedum no lo supieron interpretar ni Rossi ni Bartoli, como se desprende del dibujo y su comentario. En la copia del Vaticano se hizo de él un fiel traslado. Los demás autores no lo aluden siquiera, salvo Arndt que dice rectamente: hay un pedum a los pies del sátyros de la derecha.

© Antonio García y Bellido
© De la versión digital, Gabinete de Antigüedades de la Real Academia de la Historia

El relieve es aquí de bastante más cuerpo que en las dos escenas antes descritas, lo que se hace más perceptible en la figura de Seilenós. El satyrillo que le ayuda por la izquierda está sin completar en el relieve; fáltanle las piernas, que debían verse detrás de las de Seilenós. Sin duda, la policromía que hubo de llevar el relieve en su tiempo completaría este detalle. En la última de las escenas veremos repetirse el caso [57].

Son restauraciones modernas la parte alta de las ramas del pino. Falta la adición que había de completar el pie derecho de Seilenós, y el antebrazo izquierdo, que debía de caer inerte hasta las adherencias aun visibles algo más abajo [58]. Al lagarto le falta también la parte de la cabeza, que hubo de ser añadida. Luego se perdió [59].

El grupo de Seilenós ebrio, desplomándose pesadamente y sostenido por un sátyros, es una concepción que precisa ser estudiada en sus distintas fases. Tres son las fundamentales: a), la del sátyros que rodea con ambos brazos el cuerpo inerte de Seilenós; b), la escena similar, en la que Seilenós es sustituido por Heraklés, y, finalmente, c), la de Seilenós (a veces también Diónysos), casi derrumbado, penosamente sostenido, mejor diríamos "apuntalado", por un sátyros que contra pone su esfuerzo y sus hombros para impedir la pesada caída del cuerpo de Seilenós (o Diónysos), Esta última es. precisamente, la que vemos en el puteal del Prado. **[-139→140-]**

La primera de estas tres fases, la del sátyros que sujeta el tronco del Seilenós abrazándolo por debajo de las axilas, es la que vemos, por ejemplo, en la crátera Borghese, del Louvre. Esta composición tiene mucho parecido de concepto con el famoso grupo del Pasquino, de la Loggia dei Lanzi, de Florencia, que representa a Menélaos sosteniendo el cuerpo muerto de Pátroklos; pero, probablemente, no tiene relación con él, que parece fue una creación de distinto origen. La nuestra, la del grupo que figura en la crátera Borghese, es sin duda una creación del círculo pergaménico, surgida hacia mediados del siglo II a. de J. C, dentro del "thiasos" dionysiaco. Al menos, los primeros ejemplos señalables los hallamos en el friso del templo de Diónysos, en Teos [60]. Añádanse una escena relivaria sobre un lagynos de barniz negro, del Museo Nacional de Atenas [61], y otro de barniz rojo, en el Louvre [62], que por sus técnicas han de ser productos cerámicos pergamenos del siglo II también. Después, el grupo lo volvemos a ver frecuentemente a partir de los comienzos del Imperio. Como el tipo del vaso Borghese no interesa más que como antecedente, prescindimos de buscar paralelos posteriores, tanto más cuanto que formalmente divergen uno y otro hasta el punto de constituir dos tipos diferentes [63].

---

[57] Rossi se excedió en su interpretación del relieve dibujando ambas piernas.

[58] Domenico Rossi dibujó esta mano por entero (fig. 8) como llevando en ella un racimo de uvas. Así lo describe también, siguiendo a Bartoli-Rossi, Montfaucon ("tenant —dice— d'une main une grappe de raisin"). Pero en la copia del Vaticano (fig. 35) y en el dibujo de Spon (fig. 34), no hay tal racimo. Las adherencias hoy visibles no permiten dilucidar el problema, aunque creo que el racimo dicho es puro invento del restaurador (si es que algún día llegó a completar esta parte) o del dibujante. Probablemente la mano caería abierta y laxa.

[59] Rossi lo dibuja entero.

[60] *EA* 1.346. Véase recientemente Walter Hahland: "Der Fries des Dionysostempel in Teos", *JhÖl*, 1950, 80, L 8 fig. 41.

[61] Núm. 2.170. Lerroux: *Lagynos* núm. 137; Courby: *Fases grecs à reliefs* 4-58 figura 100, 7.

[62] Courby, *loc. cit.*, 463, 7.

[63] No hemos de dejar pasar la ocasión, empero, de advertir que el relieve del espejo del Museo de Athenas núm. 7.676 (Stais: *Marbres et bronces* 338) que publicó Kübler en la figura 13 de su trabajo tantas veces citado, ha resultado una falsificación según me aseguró el mismo Kübler en conversación tenida en el verano de 1950.

© Antonio García y Bellido
© De la versión digital, Gabinete de Antigüedades de la Real Academia de la Historia

Mucho más interés tiene para nosotros el tipo que hemos designado como b). Kübler demostró [64] que por influjo del tipo anterior (el *a*) surgió, hacia fines del helenismo, el grupo de Heraklés ebrio, del que han llegado a nosotros una buena cantidad de trasuntos. Como concepción, el grupo muestra unas concomitancias claras con el del puteal del Prado; pero además nos da, ya cristalizado, estereotipado, el tipo del Seilenós (aquí todavía Heraklés, como veremos) que figura en él. **[-140→141-]** Remitimos al apurado estudio de Kübler para los monumentos, y su bibliografía. De ellos nos interesa destacar sólo unos cuantos. El vaso broncíneo del British Museum (fig. 17), el fragmento de sarcófago en Villa Albani (fig. 19), el friso que ornaba el ádyton del templo pequeño de Baalbek (fig. 18), el sarcófago Farnese, del Museo de Nápoles [65]; el fragmento relivario de Sorrento, puesto en valor a estos efectos por Kübler, figura 10 de su trabajo, y una serie de mosaicos y relieves cuyo catálogo puede verse en el citado estudio, al que remitimos. Hemos de añadir, empero, otro testimonio que Kübler no pudo incluir por la sencilla razón de ser hallazgo muy posterior; me refiero al llamado Neptune Dish, perteneciente al ya famoso tesoro de Mildenhall, aparecido en 1939 y adquirido por el British Museum en 1946 [66]. Este sería, cronológicamente, el último ejemplo de la serie de Heraklés ebrio, ya que su data se calcula en la segunda mitad del siglo IV de la Era. Su procedencia se supone oriental. A él hemos de añadir aún otro interesante paralelo más, que Kübler pasó por alto: la pátera dionysíaca de Rennes [67], en cuyo friso circular vemos el grupo de Heraklés ebrio sostenido por dos sátyros, tino de los cuales le lleva la maza [68].

El Heraklés del grupo anterior nos ha dado el tipo que dentro del thíasos dionysíaco ha de corresponder de nuevo a Seilenós ebrio, según lo vemos en el puteal del Prado. Pero aquí ya no aparecen los sátyros aquellos que abrazaban el tronco de Seilenós (o de Heraklés), visto en los dos grupos antes presentados. Aquí, en el relieve del Prado, Seilenós es sostenido por dos satyrillos, uno de ellos apoyándole la mano en el pecho y esforzándose, con el hombro, por contraponerse al peso de Seilenós. Esta concepción es la que vemos, por ejemplo, en el fragmento de relieve de la colección Cook, de Richmond [69], que **[-141→142-]** publicó Strong, quien lo relaciona con los publicados por Schreiber [70], pero sin convencerse de sus mutuas relaciones (Strong dice –página 23–: "but I have not found any exact replica"). En efecto, los relieves reproducidos por Schreiber no son paralelos aducibles, pues se distancian mucho en fondo y esquema del relieve de Richmond. Su paralelo más próximo está en el puteal del Prado, que Strong no recordó, por lo visto. Otro más podríamos aducir: el sarcófago de Cambridge, procedente de Creta [71]; pero sólo en cuanto que en él vemos también un satyrillo sosteniendo con el hombro (como en el relieve Cook) el pesado cuerpo de Seilenós, que aquí aparece, aunque también ebrio, conce-

---

[64] Kübler: "Eine Dionysische Szene der Kaiserzeit", *Röm. Mitt*, 43, 1928, 103 ss. Para los antecedentes al trabajo de Kübler, véase: Stephani: *Ausruhender Heraklés* 197 ss. y Heydemann: *Hallesche Winckelmannsprogramme* VI, 1884, 17 notas 57 y 68.

[65] Furtwängler, en Roscher: *Sarkophagsreliefs* I, 2, 2.249; Ruesch: *Guida* 18.

[66] J. W. Brailsford: *The Mildenhall Treasure. A provisional Handbook*, London 1947. lám I págs. 21 ss.

[67] Millin: *Mon. Inéd.* I 127; Babelon: *Cabinet des antiques* lám. VII; ídem: *Guide illustré* 184; Reinach: *Reliefs* II 233.

[68] Sin duda aun habrá algunos ejemplos más que han escapado a mi atención. Tampoco tendría objeto alguno el acumular aquí todos.

[69] "Antiques in the collection of Sir Frederick Cook, Bart. at Doughty House. Richmond", *JHS* XXVIII, 1908, 23 núm. 31 lám. XV 31. Alto 28 cm.

[70] *Hellenistische Reliefbilder*, Leipzig 1894, 30, 42, 43 y 45.

[71] *JHS* XXIII, 1903, 296; Michaelis: *Ancient Marbles in Great Britain*, Cambridge 1882, 252; Reinach: *Reliefs* II 443, 1.

© Antonio García y Bellido
© De la versión digital, Gabinete de Antigüedades de la Real Academia de la Historia

bido según otra idea, si bien el esquema general es el mismo que el del puteal del Prado. El tema pasa a los sarcófagos, como hemos visto, y toma a veces aspectos muy curiosos, como el de Diónysos niño, profundamente ebrio, con un racimo en la mano y sostenido por un Eros alado, según concepto y composición tomado del tipo que estudiamos [72].

El tránsito de grupo de Heraklés al del Seilenós sostenido con los hombros por un satyrillo, no lo conocemos bien. Pero en su elaboración, que debe ser ya muy tardía, debió influir mucho otro grupo similar con Diónysos ebrio apoyado sobre Ámpelos, grupo que luego estudiaremos por estar en relación directa con el de nuestro puteal (escena D y nuestra figura 6). El relieve de Nápoles y la crátera de Viena, que luego volveremos a citar, son buenos antecedentes, que a su vez se emparentan con el estuco pompeyano del IV estilo, en el que vemos a Heraklés sostenido por un sátyros [73]; con la pintura del cubiculum de la Villa dei Misten, representando a Diónysos sostenido por un sátyros [74], y con el grupo del puteal del Museo Arqueológico **[-142→143-]** de Madrid (fig. 20), de fines del siglo I de la Era, y tan relacionada con el friso relivario de Teos, como muy bien observó Kübler [75].

El gesto de Pan sosteniendo el laxo y abandonado antebrazo de Seilenós está tomado de la misma fuente de inspiración que estimuló al escultor de uno de los sarcófagos dionysíacos de la Walters Art Gallery, de Baltimore, precisamente el del encuentro de Bacchos y Ariadne [76]. Pan es aquí ((fig. 20, *a*) casi la misma figura que en el puteal del Prado, sólo que, en vez de ser el brazo de Seilenós el que sostiene (así, en el puteal), es el del sátyros que acompaña a Diónysos, por cierto en una composición similar a la de nuestro monumento.

Sin embargo de todos estos paralelos, el grupo del puteal del Prado es, en verdad, una creación única hasta ahora, sin similares que podamos considerar exactos. Es de creer en la existencia de un prototipo creado en tiempos flavios y oriundo de los grupos anteriormente citados como *a*) y *b*), el primero de los cuales ya vimos que era una creación helenística del siglo II antes de Cristo, y el segundo una transformación posterior, acaso de fines del siglo I anterior a la Era.

D. *Diónysos y Ámpelos* (fig. 6).— La escena, estrechamente emparentada con la anterior, por (constituir con ella el motivo principal del relieve, testa limitada por el pino, a la izquierda, y un pilar acanalado, a la derecha. Un jarrón corona de nuevo este hito. Entre una de las asas de éste y una de las ramas del pino (cuelga un paño a modo de paraictasma o cortinón. Tan sólo dos figuras componen la escena: la bella, indolente, sensual, de Diónysos joven, que se deja llevar —más que camina— por otra, su compañera, que personifica a la Viña; es decir, Ámpelos. A Diónysos acompaña uno de los animales de su séquito, la pantera, que como un perrillo [77] mira a su dueño y señor. Diónysos se dirige —

---

[72] Para estas escenas "infantiles" en los sarcófagos dionysiacos véase Matz: *Arch. Zeit.*, 1872, 16; véase también los reproducidos por Strong en el artículo antes citado. Uno de los relieves pertenecen precisamente a la misma colección Cook, que Strong confronta con otro similar del Museo de Athenas, publicado entonces por vez primera (lám. XIX).

[73] Alinari 12.154 reproducida por Kübler en su fig. 15.

[74] Curtius: *Wandmalerei Pompejis* fig. 204; Bayen: *Die pompejanische Wanddekoration von zweiten bis zum vierten Stil*, Haag 1938, lám. 6 fig. II.

[75] *Loc. cit.*, 129. Para el puteal del Museo Arqueológico véase, además, Delgado 2.708; Arndt, en *EA* 1.746-51; no incluido en Hauser: *Neuattische Reliefs*.

[76] Lehmann-Hartleben y Olsen: *Dionysiac Sarcophagi in Baltimore*, Baltimore 1942, fig. *g*.

[77] Tal lo figuró, erróneamente, Rossi, aunque Bartoli —y también Montfaucon siguiéndole— lo llama tigre.

© Antonio García y Bellido
© De la versión digital, Gabinete de Antigüedades de la Real Academia de la Historia

lentamente, con paso vacilante, con paso indeciso— hacia la izquierda. Su mano alzada se apoya en un alto thyrsos [78]. **[-143→144-]** El brazo izquierdo se apoya sin fuerzas, inerte, sobre los hombros de Ámpelos, que sujeta la mano de Diónysos con la suya. La chlamys de éste cubre su espalda pendiendo de ambos hombros [79]. La cabeza de Diónysos, inclinada hacia adelante, como abrumada por los vapores de la bebida, se corona con una stephane de yedra. Sus finas trenzas, tras rodear las sienes, caen en dos sueltos bucles sobre los hombros. Ámpelos, esforzándose por sostener el equilibrio de su dueño, mira hacia él.

Son partes restauradas, modernas, toda la superficie de la escena (gran parte del parapétasma, del jarrón y rama), el extremo del thyrsos de Diónysos, la faz del mismo, la cara de Ámpelos y su brazo izquierdo, con la mano del mismo dado de Diónysos. Pero son todas dignas de confianza (salvo el extremo del thyrsos), y además muy bien ejecutadas (es penoso descubrir las juntas de las adiciones, sobre todo en el rostro de Diónysos).

La creación de este grupo, bien testimoniado en abundantes trasuntos y versiones, ha sido objeto de atención por parte de varios investigadores [80]. El grupo de Diónysos ebrio, acompañado por un. personaje inferior de su thíasos, es una ideación que aparece ya a fines del siglo IV, en pinturas cerámicas, en las que la deidad anda apoyada en una ménade [81]. Los grupos plásticos, sin embargo, son lo más pronto, de mediados del siglo IV. En ellos juega papel decisivo la influencia del Apollon Lykeios, de Praxíteles, sobre el tipo de Diónysos. Más adelante, los "adaptadores" neoátticos reelaboraron el tema. El grupo se refundió con elementos de distinto origen y significado, según procedimiento cíe la escuela. En nuestro caso, una de las dos figuras, la de Diónysos, sigue un tipo claro, oriundo del siglo IV. La otra, la de Ámpelos, es más variable y procede de los thíasos helenísticos de Baco, sin quesea fácil fijar el prototipo preciso, que en todo caso sufrió **[-144→145-]** muchas alteraciones hasta llegar a componer el grupo con Diónysos, tal y como lo vemos en el puteal de Madrid.

Estudiando los ejemplares más importantes en nuestro caso, cabe hacer de ellos, como ya estableció Lippold, dos grupos, que corresponden a dos concepciones distintas, según el sátyros se halle a la derecha o a la izquierda de Diónysos [82]. Estos dos grupos nada tienen que ver entre sí, en cuanto al proceso de su ideación. Para el primero, representado por el de Venecia [83] y el de Florencia [84], al último de los cuales ha de añadirse el de Leyden, como réplica interesante [85], Lippold supone la existencia previa de una creación pictórica, en la que se representaría a Diónysos con thyrsos al hombro, acompañado de Eros, y a la izquierda del dios de los pámpanos una tocadora de lyra. De

---

[78] Mal restaurada por el escultor moderno que lo ha figurado como un simple vástago, como una vara, que explica la falsa interpretación de Hübner, quien lo tiene como tal. Barrón lo llama "bastón o tirso". Ricard, thyrsos. Ambos están en lo cierto. También Bartoli y Montfaucon lo llaman thyrsos.

[79] Ricard yerra al llamarla nebrís.

[80] Arndt: *Br. Br, Denkmäl*. 620; ídem: *EA* 2.503-7; Ducati: *JhÖl* XVI, 1913, 107 ss.; Studniczka: *JAI* 34, 1919, 143 y nota 1; Klein: *Rokoko* 77 ss.; Alda Levi: *Ausonia* IX, 1919, 55 s.; G. Lippold: *Kopien u. Umbild*. 175 ss.; D. Levi: *Antioch Mosaic Pavements*, 1947, 40 ss.; P. Amandry, en *Studi in memoria de Alessandro della Seta*, Roma 1950, 181 ss.

[81] A. von Salis: *JAI*, 1910, 126 ss. lám. IV, con bibliografía; Amandry: *Studi in memoria de Alessandro della Seta*, Roma 1950, 185 nota 6, con más bibliografía y testimonios.

[82] Amandry ha querido añadir otro intermedio *(loc. cit*. 185) que no creemos justificado.

[83] A. Levy: *Ausonia* IX 1919 lám. IV b; *Br. Br*., *loc. cit*. fig. 4; Amandry, *ut supra* 185, fig. 1.

[84] Arndt: *Br. Br. Denkmäl*. lám. 620; Arndt: *EA* 2.503-7; Amandry, *loc. cit*. 185 fig. 3.

[85] *Br. Br*. texto a la lám. 620 fig. 2; Amandry, *loc. laud*, 185 fig. 4.

© Antonio García y Bellido
© De la versión digital, Gabinete de Antigüedades de la Real Academia de la Historia

este grupo pictórico hay indicios rastreables en los grabados de espejos etruscos [86], piedras grabadas [87]. Tal idea debió de pasar pronto a la plástica con la simple sustitución del Eros por un sátyros. Ya aparece en obras de mediados del siglo IV (fig. 23) [88] y se ve también en el grupito de bronce (fig. 25) que corona la tapa de una urna praenestina conservada en el Museo de la Villa Giulia y datable en el III. En ésta [89] aparece Diónysos apoyado con fuerte inclinación sobre los hombros de un satyrillo, que alza la cabeza para mirar el rostro de Diónysos y esfuerza sus músculos y su actitud para servir de contrapeso, de sostén, al abandonado cuerpo de la deidad, que pasa su brazo derecho sobre los hombros del satyrillo. Diónysos había de llevar también aquí el thyrso sobre su hombro izquierdo, como se deduce del gesto de la mano y de la posición del brazo. El acentuado desplome de la figura de Diónysos y el no menor de la del satyrillo, no son concebibles —por razones de su estática— en un grupo escultórico **[-145→146-]** mayor y sí sólo en esculturillas pequeñas, las cuales, por ello, nos dan idea bastante clara de lo que pudo ser la concepción en su primitiva y original fase pictórica. Más lejana parece la versión del grupo representado en el "naiskos" de la colección Stathatos, de Athenas, que Amandry ha datado hacia mediados del siglo II a. de J. C. [90].

El segundo grupo nos ofrece una figura de Diónysos más estática, más erguida, aunque con un ritmo de líneas serpenteante, suavemente movido. Dos de los ejemplares más interesantes proceden de Athenas (uno en nuestra figura 24) y se hallan sin terminar [91]; un tercero es el de Venecia [92], procedente también de Athenas, y un cuarto de Alejandría [93]. De ello se desprende que el "original" estaba en Athenas, y en ella debió ser creado el tipo.

Pero existen variantes de importancia entre las numerosas réplicas y trasuntos del grupo. Sobre todo, es de notar la posición, del brazo derecho de Diónysos. Estas variantes indujeron a Arndt a suponer mi prototipo pictórico que debía contener la escena de Ariadne y Diónysos; pero Lippold, con razones suficientes, y admitiendo la posibilidad de tal prototipo pictórico, creyó más bien que las variantes pueden explicarse mejor por las dificultades que el escultor hubo de hallar al tratar de traducir al mármol la composición pictórica. Ello debió de inducirle a buscar un modelo adaptable al grupo, hallándolo, como "ad rede" (ya lo hizo ver Arndt), en la creación praxitélica, del Apollon Lykeios (fig. 22). Si bien no fue ésta la única figura modelo adaptada al grupo [94], fue, sí, la predominante, hasta el punto de convertirse en la típica de él [95].

---

[86] Louvre 7.182 (Giraudon 176); S. Bouguignon: *Vente Sambon-Canessa* del 20-II-1901, 234.

[87] *Cades* II A 61, etc. Véanse también otros ejemplos emparentabas reunidos en Pagenstecher: *Calenische Reliefkeramik* 35 s.

[88] Véase la bibliografía en la nota 98.

[89] Neugebauer: *Antike Bronze Statuetten* fig. 57; Reinach: *Rep. Stat.* II 131, 2.

[90] Amandry, *lug. cit.* 193 láms. XIX-XX.

[91] Ducati, *loc. cit.* figs. 12 y 57; A. Levi: *Ausonia* IX, 1919, 59; H. Speier: *RAI* 47, 1932, 77, lám. 22, 4; Blümel: *Griechische Bildahuer an der Arbeit*, 3.ª ed. 1943 fig. 43, de donde la nuestra; Amandry, *loc. cit.* fig. 2. Fue hallada en los alrededores del Olympieion.

[92] Véase nota 83.

[93] Breccia: *Annales du Service des Antiquités de l'Egypte* VII 221 ss., VIII 130 s.

[94] Otros se inspiraron en el "Apollino" del mismo Praxíteles, como se ve en el bronce de la col. Loeb (Sieveking: *Bronzen Loeb* lám. 22), otros en formas derivadas del "Lykeios" o del Apollon niño del Louvre (*Cat. Som.* 533; Clarac 269, 912; Furtwängler: *MW* 539²), como en el grupo inconcluso de nuestra fig. 24.

[95] Para el Apollon Lykeios véanse las obras de Klein: *Praxiteles*, Leipzig 1898; Rizzo: *Prassitele*, Milán-Roma 1932, y la de Lippold: *Griechische Plastik*, München 1950, 238 nota 7, con la bibliografía menor.

© Antonio García y Bellido
© De la versión digital, Gabinete de Antigüedades de la Real Academia de la Historia

El grupo relivario de nuestro monumento es una variante más. En **[-146→147-]** ella se ha seguido, en líneas generales, la actitud del Apollon Lykeios, su indolente abandono, su suave ritmo de líneas, plenas de sensualidad; su pierna izquierda retraída y exonerada, su cadera derecha dibujando una acentuada curvatura, etc. Pero se ha cambiado el gesto del brazo, el movimiento de la cadera y, naturalmente, la posición del brazo izquierdo, que, como la composición del grupo exigía, había de cruzar por encima de los hombros del sátyro. El thyrsos cae vertical por delante de la figura dionysíaca, que, vacilante, halla en él un apoyo; la mano del dios lo coge un poco a modo como cogen la lanza ciertas figuras heroizadas helenísticas; tal, por ejemplo, el llamado "Príncipe Helenístico", del Museo de las Termas, si bien la inspiración pudiera proceder, en nuestro relieve, del brazo en alto del Hermes de Olympia [96]. En cuanto a la inclinación de la cabeza, el "adaptador" se ha separado conscientemente del prototipo (Apollon Lykeios mira a lo alto, en .una actitud contemplativa y ensoñadora) para tomar, con sumo acierto y conveniencia, la posición inclinada de la cabeza que vemos en obras derivadas de la misma creación; tal, por ejemplo, en el Hermes del tipo Belvedere, del Vaticano, cuyo trasunto mejor es el de Andros (fig. 21) en el Mus. de Athenas, prestando así a la figura una melancolía que acompaña muy bien al ritmo general de líneas, al mismo tiempo que traduce la pesadez de cabeza propia del "coma" alcohólico que invade a Diónysos. El esquema pues, queda en nuestro relieve plenamente logrado, con ventaja notoria respecto a los otros ya citados. La figura del Apollon Lykeios, poseída de sensual abandono, son el brazo alzado apoyado en la cabeza, con la mirada al alto, se ha transformado en la de Diónysos embriagado, con pesada cabeza, andando en paso incierto y apoyando la flojedad de su cuerpo en el solícito Ámpelos y el recio thyrsos.

Más borrosa se nos presenta la filiación de la figura del sátyros en que se apoya Diónysos. También aquí hay libertad de "adaptación", e incluso más acentuada que en la figura de Diónysos. Las variantes son muy grandes. El sátyros con el rostro en lo alto lo vemos ya en el bronce que corona la cista etrusca de nuestra figura 25. Figura también en los grupos estatuarios de Venecia, Florencia, Vaticano, Villa **[-147→148-]** Ludovisi, Leyden; en los "apliques" de bronce de que luego haremos mención: en mosaicos, placas de terracota, relieves de sarcófagos, etc; en el "naiskos" de la colección Stathatos, de Athenas [97]. En general, puede decirse que esta actitud es la corriente para el sátyros que acompaña a Diónysos en estos grupos, cualesquiera que sean los tipos que entren en su composición; pero es novedad el modo cómo coge la mano pendiente de Diónysos, dando al acto una naturalidad que explica aún mejor el vacilante equilibrio de la deidad. Esta actitud, que es rarísima, la hallamos en dos representaciones del grupo Diónysos y Sátyros, datables a mediados del siglo IV o algo después. El asa (fig. 23) de una hydria broncínea del Museo de Athenas (procede de Eretria), que Lamb data en el siglo IV, dentro del tipo rhodio [98], y el reverso de espejo de Leipzig, que Züchner data hacia el 350 [99]. En un relieve de Nápoles [100], el sátyros hace exagerados esfuerzos por sostener el laxo cuerpo de Diónysos, quien cruza su brazo izquierdo sobre sus hombros. Más exagerada es aún la actitud del

---

[96] Actitud similar en el Bacchos de un relieve de los Ufizzi con escena díonysiaca.

[97] Vide Amandry: *Studi in memoria de Alessandro della Seta*, Roma 1950, 181 ss.

[98] Lamb: *Greek and roman Bronzes*, 185 (4) lám. 71 b (Lamb yerra al identificar los personajes como Diónysos y Ariadne); Ch. Picard: *Bull. Corr. Hell.* 63, 1939, 251 fig. 2; *Mon. Piot.* 37, 1938, 82 fig. 5; Speier: *RM* 47, 1932, lám. 26, 1; G. Richter: *AJA* 50, 1946, lám 27 fig. 17; P. Amandry: *Studi d'Arte Antica in memoria de Alessandro della Seta*, Roma 1950, 185 s. fig. 5.

[99] W. Züchner: *Griechische Klappspiegel*, 1942, 38 núm. 46 fig. 17; Amandry, *ut supra* 186 fig. 6.

[100] Reproducido en Kübler, *loc. cit.*, fig. 6, con la bibliografía pertinente.

© Antonio García y Bellido
© De la versión digital, Gabinete de Antigüedades de la Real Academia de la Historia

mismo sátyros en la crátera de mármol de Viena [101]. En el nuestro, de nuevo, hay una evidente superioridad de solución con respecto a los grupos similares.

En resumen —y siguiendo los resultados a que llegó Lippold [102]—, cabe decir de esta concepción que los escultores athenienses de la época de los "copistas" y "adaptadores" neoátticos trasladaron a la plástica escultórica una creación pictórica existente en Athenas, y en la que debía estar representado el encuentro de Diónysos con Ariadne. Para formar el grupo plástico hubieron de sustituir las figuras pintadas por modelos escultóricos que diesen solucionados los problemas técnicos de equilibrio y estabilidad en esculturas de mármol. De entre todos los **[-148→149-]** modelos elegidos el que prevaleció, como más apropiado al grupo y al tema, fue el Apollon Lykeios, de Praxíteles. El tamaño de Diónysos y el del sátyros variaron luego de relación en sus proporciones, habiendo grupos en los que el sátyros es menor que Diónysos. La data de esta última evolución puede deducirse del ejemplar Ludovisi, que por el perfilado del plinto no debió de surgir antes del siglo II de la Era [103]. La serie más reciente debió de salir también de Athenas. Es, pues, un grupo surgido en el ambiente de "adaptadores" neoátticos y formado con un espíritu idéntico al que hizo posibles los grupos praxitélicos, si bien en el grupo que estudiamos —y más aún en el aspecto con que se ofrece en nuestro relieve— tal "adaptación" se hizo con más libertad y talento. Por ello, la unidad del grupo de Diónysos y Ámpelos, su composición cerrada, no la hallamos, por lo general, en otros grupos similares, más artificiosos y forzados, y en los que queda siempre algo por redondear.

Estos son méritos generales en el grupo, pero lo son muy particularmente del nuestro, cuyas variantes significan una evidente mejora en la concepción y en la forma plásticas. Es probable que el grupo, tal como lo vemos en el puteal, sea una transformación de tiempos flavios, poco anterior a la labra del relieve que lo exorna. En todo caso, la figura de Diónysos es la más bella de todas las que se acumularon en él.

E. *Preparación de un festín campestre* (fig. 7).— Escena adicional que, como las otras, sirve para dar ambiente a la principal. En pleno campo vemos un grupo de sátyros ante un gran caldero que contiene, o va a contener, el cuerpo de un lechoncillo, aún a medio meter en él. Un sátyros acurrucado ante el caldero atiza el fuego, que arde entre unas piedras, sobre las cuales se apoya el recipiente. Otro sátyros tiene puestas sus dos manos sobre el cerdo, como forzando su difícil entrada en él. Otro, con un jarrito en la mano derecha, parece como derramar sobre la víctima un líquido. Estos dos últimos sátyros van cubiertos con una especie de mandil que rodea sus caderas.

Detrás de este grupo, que compone una unidad por sí, según ahora veremos, hay otro satyrillo ocupado en desollar un cordero que pende, cabeza abajo, de la rama de un árbol (de la supuesta higuera con que **[-149→150-]** comenzamos la secuencia de este relieve). Viste una corta túnica con una sola hombrera; es decir, una éxomis, vestidura propia de esclavos y menestrales.

Como ya hicimos notar, el escultor se vio aquí forzado a densificar la composición. El último grupo no le cabía ya –por error de cálculo–, y hubo de "superponerlo", en parte, al anterior, que quedó así disminuido en importancia. Por ello, el grupo del caldero, trasunto de un tema ya conocido como independiente, lo "asoció" al de Diónysos y Ámpelos, cubriendo con él las piernas de este último y anteponiéndolo al pilar acanalado, límite de la escena precedente. Pudiera pensarse que esta última escena estaba directamente rela-

[101] En Kübler, fig. 7, con la bibliografía.
[102] *Kop. und Umbild*. 177.
[103] Ver Lippold: *K. u. U.* 102.

© Antonio García y Bellido
© De la versión digital, Gabinete de Antigüedades de la Real Academia de la Historia

cionada con la primera; pero el árbol y el hermes de Silvanus son aquí límites de composición infranqueables, por la situación de los personajes y por el plan general del relieve.

Es restauración la parte superior del árbol, el brazo derecho, con el jarrito, del sátyros escanciador. Esta restauración es, empero, rigurosamente exacta, según luego veremos. Cuéntense, además, añadidos de menor monta en manos, muslos, brazos de los otros dos sátyros, así como una de las manos del cerdito. Hay trozos restaurados, muy perdidos, como las dos manos delanteras del cerdo y los dedos de la mano izquierda del sátyros en cuclillas.

El grupo de los sátyros cocinando el cochinillo en el caldero es acaso el que mejor documentado se halla, pues los testimonios antiguos llegados a nosotros son relativamente numerosos y muy próximos entre sí. En ellos se adivina claramente un prototipo, que se ha transmitido con bastante fidelidad y que el escultor del puteal del Prado copió también casi sin variantes. El grupo ha sido estudiado con atención recientemente, sobre todo por Schmidt, Kübler y Hafner, con el antecedente de Zielinski [104].

Como paralelos importantes han de citarse, ante todo, el grupo **[-150→151-]** escultórico de Nápoles (fig. 26) [105]. En la plástica relivaria menor es frecuente en camafeos, tales como la cornalina (fig. 31) de la colección A. J. Evans, procedente de Salona [106]; el camafeo (fig. 32) de La colección Bewerley [107] la cornalina (fig. 30), hoy en paradero ignorado, reproducida por Hafner [108]. En otras materias se conocen, por lo menos, el relieve en marfil de la Biblioteca del Vaticano (figura 27) [109] y la decoración de una lámpara (fig. 29), en Heidelberg [110]. Otra lámpara (ésta del British) presenta la misma escena (figura 33), pero simplificada [111].

En todas estas composiciones se adivina —ya lo hemos dicho— un prototipo helenístico, que Schmidt supone haya sido no una escultura en bulto redondo, es decir, un grupo escultórico, sino un relieve concebido, poco más o menos, como en las piedras grabadas antes citadas, en la lámpara de Heidelberg y el relieve marfileño del Vaticano. El grupo escultórico del Museo de Nápoles sería entonces una transposición en bulto exento. Es dudoso, empero, que primitivamente haya sido una escena satyrica, como lo es en el puteal del Prado, o una escena de género, en la que los protagonistas fuesen simples pastores ocupados en preparar su yantar. Schmidt, basándose en el hecho de que en la gema de Evans las figuras carecen de la cola satyrica, cree más bien en lo segundo.

---

[104] Véanse: Zielinski: *Rhein. Mus.*, 1884, 73 ss.; E. Schmidt: "Über einige Falle der Übertragung gemalter Figuren in Rundplastik", *Festschrift Paul Arndt*, Munich 1925, 96 ss.; K. Kübler: "Eine dionysische Szene der Kaiserzeit", *Röm. Mitt.* 43, 1928, 128 nota 2; Germán Hafner: "Hellenistische Kunst auf römischen Lampen", *Ganymed. Heidelberger Beiträge sur antiken Kunstgeschichte*, Heidelberg 1949, 42 ss.; G. Lippold: *Griechische Plastik*, Munich 1950, 347 nota 4. Por mero prurito informativo anotemos la simple reproducción del grupo del puteal en Daremberg-Saglio, fig. 1.938. Está tomado de las *Admiranda* de Bartoli.

[105] Ruesch: *Guida* núm. 298; Reinach: *Stat.* I 427, 5; Daremberg y Saglio: *Dict.* fig. 1.935; E. Schmidt, *loc. cit.*, figs. 3-4; G. Hafner, *loc. cit.*, fig. 3.

[106] Furtwängler: *Antiken Gemmen* lám 50 núm. 35; G. Lippold: *Gemmen und Kameen* lám. 57 núm. 8; E. Schmidt, *loc. cit.*, fig. 1.

[107] Furtwängler, *loc. cit.*, lám. 50 núm. 49; G. Hafner, *loc. cit.*, fig. *2* (que Schmidt pasó por alto).

[108] *Loc. cit.*, fig. 4, de donde nuestra figura.

[109] Kanzler: *Gli Avori dei Musei Profano e Sacro della Bibl. Vatic.*, Roma 1903, lám VII 12 (nueva fotografía del Instituto Arqueológico Alemán de Roma, en Schmidt. *loc. cit.* pág. 97 fig. 2, de donde nuestra figura 27).

[110] G. Hafner, *loc. cit.* fig. i. Doy las gracias al Prof. Herbig, de Heidelberg, y a los señores Schauenburg, Hommel y Kukahn por el interés que han puesto en proporcionarme fotografía directa de la pieza.

[111] Walters: *Catal. of Lamps* fig. 98.

© Antonio García y Bellido
© De la versión digital, Gabinete de Antigüedades de la Real Academia de la Historia

Pero el problema queda indeciso, por ser más frecuente la concepción del tema como satyrico. En esta duda lo deja también Lippold [112]. Que es una invención helenística, es cosa indudable. Schmidt **[-151→152-]** supone una creación relivaria de hacia el siglo III más que del II antes de la Era. La misma opinión parece tener Lippold [113]. El problema, en todo caso, va mezclado con la aparición del tipo "acurrucado", el que en el relieve del puteal aparece azuzando el fuego. Sobre él ha tratado breve, pero enjundiosamente, Kübler [114]. Kübler en contra de Zielinski 73 ss. y de Schmidt 96 ss., saca a relucir el caldero de la misma forma que aparece en una de las lastras pergamenas del friso de Télephos [115]. En ella, además, la muchacha acurrucada ante él muestra la misma actitud que el sátyros acurrucado ante el fuego de nuestro puteal, salvo en la posición del brazo derecho, que no se corresponde con la del izquierdo en la figura equivalente del Prado, aquí en línea continua con el muslo, hacia arriba, asiendo el borde del caldero. Pero este movimiento se halla también documentado en el mismo friso (fig. 28), en la figura de un sirviente acurrucado en la misma, en idéntica postura que el del relieve del Prado [116]. Asimismo no es una mera casualidad el hecho de que en los pocos fragmentos advenidos a nosotros de este friso haya nada menos que cinco figuras acurrucadas al modo de la del relieve del Prado [117]. El mismo esquema de composición se halla también en el friso pergameno [118], con el centro de ella sito en un primer término. Es más, no es tampoco mera coincidencia que tanto los sátyros del grupo como los menestrales del friso de Télephos lleven "éxomis" [119]. De estos paralelos deduce Kübler que el grupo del caldero es una creación oriental, acaso pergamena, datable en el tiempo del friso dicho; es decir, hacia mediados del siglo II antes de la Era. Deduce también que en el grupo del puteal se siguió muy de cerca la concepción primitiva y sencilla, no creyendo derive de los grupos más complicados que hallamos en las gemas y en el relieve ebúrneo del Vaticano. De esta concepción primitiva y sencilla se derivó más tarde, en época helenística tardía y en los **[-152→153-]** comienzos de la romana imperial, la variante del "acurrucado" agitando el fuego, pero con una inclinación del tronco, con una curvatura hacia adelante más acentuada [120]. La fecha propuesta, pues, por Schmidt y aceptada, al parecer, por Lippold, quienes —como dijimos— sospechan más en una data situable en el siglo III que en el II, habría que rebajarla precisamente nacía mediados del siglo II antes de Jesucristo.

Pero Kübler no hizo caso alguno de ciertos antecedentes tan ineludibles como la Aphrodite acurrucada de Doidalsas y el "Arrotino" de Florencia, dos creaciones virtualmente coetáneas entre sí, pero que preceden en un siglo a los "acurrucados" del friso de Télephos. La novedad en el invento de esta postura data, pues, del siglo III, y no del II, y es más probable que tanto el "acurrucado" del grupo original del caldero, en su forma más simple, como los "acurrucados" del friso de Pérgamon, no sean sino transformaciones, glosas, de prototipos del siglo III, creados, en todo caso, en Asia. Es más, todo pa-

---

112 *Griech. Pl.*, 347.

113 *Loc. laud.*

114 *Loc. cit.* 128 nota 2.

115 *Altertütner von Pergamon* III 2 lám. 32, 3.

116 *Altertümer von Pergamon* III 2 lám. 31, 1.

117 Para el caso véase von Salis: *Altar von Pergamon* 121 s., que llama la atención sobre tal frecuencia en el friso de Télephos.

118 *Altertümer von Pergamon* III 2 lám. 31, 1.

119 Cfr. *Altert. v. Perg.* III 2 lám. 31, 3 y 32, 6.

120 Casco gladiatorio de Pompeya en el Mus. de Nápoles 5,672; .Zielinski 81; cfr. también Krahmer: *N. G. G.* 1927, 4 ss.; Schmidt, *loc. cit.* 98.

© Antonio García y Bellido
© De la versión digital, Gabinete de Antigüedades de la Real Academia de la Historia

rece indicar que la creación del "acurrucado" fue independiente, tanto en Bithynia como en Pérgamon, si hemos de juzgar de las diferencias internas sustanciales en las dos concepciones somáticamente, formalmente, paralelas, de la Aphrodite y del "afilador" [121]. El "acurrucado" del relieve del Prado es trasunto muy fiel, salvo en la posición de la mano izquierda y el movimiento de la cabeza, del "arrotino" de Florencia. No creo sea preciso recurrir a las pequeñas figuras del friso de Télephos para explicarse en la época flavia, en Roma, una figura como la del "acurrucado" del puteal, máxime siendo ya, sin duda, conocida en la Ciudad Eterna la figura del "afilador" [122]. Por ello comulgo más bien en la opinión de Schmidt; pero hay que agradecer a Kübler el haber llamado la atención sobre los trasuntos del friso de Télephos, que entran ahora, en todo caso y por su medio, dentro de la historia de esta creación helenística.

La serie de los "acurrucados" irá aumentando a medida que se **[-153→154-]** repare más en esta creación a través de las réplicas romanas en las artes menores. Como adiciones a la lista ya dada, pueden aún anotarse las siguientes: la gema incisa de pasta vítrea del Museo de Ancona [123], en la que el personaje acurrucado se halla ante un ara pequeña y dentro de un paisaje con árboles; el relieve marmóreo del Museo de Fiésole, con escena similar [124]; la figura del relieve argénteo de Aquileia, en el Museo de Viena, probablemente de mediados del siglo I de la Era [125]; las dos gemas con sendos sátyros tejiendo una corona [126]; otra piedra, grabada, con la escena de Eros, alado, atando los pies a otro Eros maniatado [127]; las dos con Nike [128].

La escena del caldero tuvo en el puteal del Prado un complemento ajeno en su origen a ella: el satyrillo que está desollando a un cordero. Es una adición —muy discretamente hecha y muy apropiada al momento— que fue esculpida en relieve muy bajo para dar fondo a la escena principal. También aquí el escultor hubo de servirse de prototipos, sin duda, helenísticos, aunque los documentos no abunden. Una escena similar presenta un relieve de barro del Museo Biscari [129], en el que el corderillo cuelga, cabeza abajo, de la rama de un árbol; el desollador se halla a su izquierda. El esquema general es como el que preside el relieve del puteal. Más distante está la escultura de bulto exento del Louvre, representando a otro desollador, barbudo, vaciando el vientre de una cabra (?) ya completamente despellejada [130]. Aquí varían los detalles, aunque el tema sea el mismo; no parece provenir del modelo que pudo servir para la figura del puteal y el relieve de arcilla del Museo Biscari. Este procede, al parecer, de un relieve, como su concepción plana y la presencia del enramado árbol del que pende el animalillo denuncian. El del Louvre, en cambio, tiene una estructura corpórea propia de una concepción en figura exenta. El mismo tronco de árbol del que pende la víctima declara también tal origen.

---

[121] Como antecedente lejano conviene aún recordar los "acurrucados" del frontón oriental del templo de Zeus en Olympía.

[122] El único ejemplar llegado a nosotros (Uffizi) es probablemente copia del siglo II, Vide Lippold: *Kop. u. Umbild*. 102, 109 ss.

[123] *Guida illustrata del Museo Nazionale di Ancona*, Ancona 1915, figura de la pág. 375.

[124] E. Galli: *Fiesole. Gli scavi. Il Museo Civico* (s. a.) pág. 76 núm. 404, fig. 51.

[125] Schneider; *Album* lám. 45 pág. 18.

[126] Furtwängler: *Ant. Gemmen* lám. 42, 58; Lippold: *Gemmen u. Kam.* lám. 16 núms. 4 y 6, ambas iguales aunque invertidas. La 6 con firma de Teukros.

[127] Furtwängler, *loc. cit.*, láms. 61 y 62; Lippold, *loc. cit.*, lám. 28, 10.

[128] Furtwängler, *loc. cit.*, láms. 36, 29 y 31; Lippold, *loc. cit.*, lám. 34, 1 y 2.

[129] G. Libertini: *El Museo Biscari*, Roma 1930, núm. 1.195 lám. CXVIII.

[130] Reinach: *Stat.* I 145, 3.

© Antonio García y Bellido
© De la versión digital, Gabinete de Antigüedades de la Real Academia de la Historia