

## SOBRE UNA ESCULTURA DE SILENO Y OTRAS REPRESENTACIONES DE TRADICIÓN HELENÍSTICA

*Luis Baena del Alcázar*

El presente trabajo estudia determinadas representaciones escultóricas de carácter mitológico halladas en el solar de la antigua *Baetica* que, por sus características especiales, denotan una tradición iconográfica que se remonta al periodo helenístico.

El autor aborda distintas posibilidades reconstructivas de estas esculturas romanas basando su estudio en la comparación formal y estilística con otras copias conservadas en numerosos museos y colecciones nacionales y extranjeras.

Propone la hipótesis de la pervivencia de gustos estéticos en los que van implícitas recreaciones mitológicas, que poseen, en ocasiones, una fuerte carga intelectual y erudita, pese a lo cual estas figuras tienen una funcionalidad puramente decorativa (u ornamental) en las *domus* y *villae* de la *Baetica*.

This article studies a certain sculptural representations of mythological character, which were found in the sole of the ancient *Baetica* and for their special characters denote an iconographic tradition that date from Hellenistic Age.

The author approaches several reconstructive possibilities of these roman sculptures and founds his study on the formal and stylistic comparison with other copies which are conserved in several museums and belong to national and foreign collections.

He proposes the hypothesis about the survival of the aesthetic likes in which we can find mythologic recreations, who have, sometimes, a strong an intellectual and erudite character, although this sculptures have a pure decorative function at the *domus* and *villae* of the *Baetica* province.

Se cumplen ya más de sesenta años desde que Joaquín María de Navascués diera la primicia de una escultura romana, de mármol, representando a Sileno procedente de Málaga, que había sido adquirida en el año 1931 por el Museo Arqueológico Nacional<sup>1</sup> (LAMINA I,1)

La descripción que hiciera entonces de la pieza, precisa, casi analítica, es hoy totalmente válida y merece la pena ser transcrita aún parcialmente. Decía así:

«...*Es una buena estatua de Sileno, desgraciadamente mutilada; le faltan las extremidades, de las que solo conserva parte del brazo derecho, el arranque del muslo del mismo lado y parte del muslo izquierdo; el brazo derecho lo tuvo postizo y sujeto con una espiga de hierro de la que aún queda el trozo metido en el tronco. La nariz está rota y picados los cabellos; la cabeza está muy rayada. El tipo es el del Sileno viejo, obeso, de abdomen abultado, de carnes flácidas y velludo. La cabeza calva, conservando solo unos rizos de cabello en los temporales; los ojos hundidos, la nariz ancha y aplastada, pómulos salientes y bigote y barba rizados. Lleva, ceñido a la cintura, un paño que, anudado sobre el vientre, solo cubre por detrás las nalgas de la estatua...El brazo derecho, levantado en alto, parece que sostenía algo por encima de la cabeza, la que por efecto de la acción del brazo, y quizá también por el peso que soportaría, se tuerce hacia la izquierda y se hunde entre los hombros; ayudando a esa acción, el costado derecho está en tensión, cargando el peso del cuerpo sobre la pierna del mismo lado. El brazo izquierdo, despegado del cuerpo, debería dirigirse hacia lo alto completando lo que hiciera el derecho. La pierna izquierda, doblada hacia adelante, reposaría sobre algún tronco, piedra u otro objeto elevado en el suelo*»<sup>2</sup>.

Quando, casi veinte años después, Antonio García y Bellido la incluyó en las *Esculturas romanas de España y Portugal*<sup>3</sup> poco más añadió a lo dicho: expuso su desagrado personal por la pieza, resaltó los violentos juegos de claroscuro de la figura y sugirió que el objeto que Sileno habría de llevar en la mano izquierda fuese un tirso.

Concluían así sus dos principales editores la descripción de la figura sin dedicar siquiera algunas líneas que tuviesen el propósito de averiguar la filiación estilística o intentar una posible reconstrucción de la pieza. Tal vez intuyeron que la escultura era una más de su especie que, como tantas otras, yacen olvidadas en los fondos de los museos arqueológicos de todo el mundo.

<sup>1</sup> J. M<sup>o</sup> Navascués y De Juan, «Estatua romana de Sileno», *Adquisiciones del Museo Arqueológico Nacional, 1931* (1932), 3-4. La escultura ingresó en el Museo el 21 de octubre de 1931 tras el previo examen del Comité Ejecutivo del Tesoro Artístico que la tasó en dos mil quinientas pesetas. Mide de alto 36 cms. Aunque no se puede afirmar con toda certeza parece ser que esta pieza es la misma que E. Hübner en *Die Antiken Bildwerke in Madrid* (Berlín 1862) 311, n. 829, describía de esta manera: «*Kleiner Marmortorso eines Silen, im Epheukranz (H.36). Arme und Beine fehlen; er ist mit dem Fell umgürtet und scheint auf dem Rücken des Esels liegend zu denken. Zierliche Arbeit. Gefunden in Espejo, dem alten Ucubi, jetzt in Málaga im Besitz des Herrn Benito Vilá*». Añade, además, que Gerhards dio noticia de ella en AA 20 (1862) 333.

<sup>2</sup> J. M<sup>o</sup> Navascués, *op. cit. loc. cit.*

<sup>3</sup> (Madrid 1949) 100-101, n. 89, lám. 75.



LÁM. 1. Foto M.A.N. Neg. 2094/3. Sileno

Sin embargo, la realidad no es tan simple. La escultura de Sileno, dentro de su medianía, ofrece interesantes posibilidades reconstructivas ya se considere como pieza única o como integrante de un grupo escultórico. Ello es más cierto si se piensa que, pese a su modesta función ornamental, puede recrear originales griegos trasladados en numerosas variantes y copias al mundo romano. El estudio de estas posibilidades y el planteamiento de alguna hipótesis es el objetivo de este trabajo.

El punto de partida ha de ser, necesariamente, el atento análisis de la estructura corporal de la escultura, la restitución de posibles elementos accesorios y, en último término, si fuera factible, su integración en un grupo.

No insistiremos en la descripción de la figura. Baste la inicial de Navascués. Tan solo debemos incidir en la postura elevada del brazo derecho, la torsión forzada del tronco y la posición de las piernas: la derecha, recta, sosteniendo el peso del cuerpo y la contraria, levemente adelantada, lo que sugiere un soporte inferior. Con estos elementos disponemos, entre otras probables opciones, de tres posibilidades iniciales.

La primera que acude a la memoria es, sin duda, aquella en la que Sileno, o por extensión un sátiro, de pie, en posición erguida porta un odre sobre su espalda<sup>4</sup>, en una postura que podría acercarse en su forma, con ciertas probabilidades de éxito a la escultura en estudio. En este sentido quizá pudiera ser paradigmática una figura broncea aparecida en 1889 en la Casa del Centenario de Pompeya (IX,8,6)<sup>5</sup> que sirvió de ornato de uno de los lados de la piscina del peristilo. En mármol podrían citarse los ejemplares de Cirene<sup>6</sup>, Ermitage<sup>7</sup>, Sassari<sup>8</sup> y Munich<sup>9</sup> que, muy posiblemente, tuvieron el mismo destino.

Una segunda posibilidad reconstructiva es la de suponer que la escultura que tratamos formase parte de un grupo escultórico constituido por Dionysos y el pro-

<sup>4</sup> Las representaciones de Sileno con odre, en las más diversas posturas, se encuentran con frecuencia en los museos. Los hay sentados, recostados y tendidos (G. Bakalakis, «Satyros an einer Kuele gelagert», *AntK* 9 (1966) 21-27) los cuales quedan lejos del tipo iconográfico que se estudia. Hay otros que precisan un pilar o soporte en que apoyarse (A. Furtwängler, *Beschreibung der Glyptothek König Ludwig's I Museen* (München 1900) 224, lám. 39; S. Reinach, *RepSt.* I, 418, 5 (Ermitage); I, 420, 3 (Dresde, Albertinum); II, 53,7 (Narbona). Finalmente, un grupo numeroso es el que se arrodilla llevando la piel llena de vino sobre su espalda. Suelen ser, individualmente, elementos decorativos de fuentes (H. Stuart Jones, *The Sculptures of the Palazzo dei Conservatori* (Oxford 1926) (Ed. anast., Roma 1968) 251, n. 104. lám. 87); pueden formar parte, con otros, de sostén a las bascas de las fuentes (G. Lippold, *Die Skulpturen des Vaticanischen Museum*, III, 2, Berlin 1956), 185, n. 40, lám. 88; S. Reinach, *RepSt.* I, 410,1) o pueden derivar a la función de telamón o trapezóforo (R. Herbig, *Das Dionysos Theater*, II (Stuttgart 1935) 4-15, lám. 5; S. Reinach, *RepSt.* II, 57, 5).

<sup>5</sup> A. Maiuri, *Pompei* (Roma 1975) 57; A. Ruesch, *Guida illustrata del Museo Nazionale di Napoli* (Napoli s.a.) 202, n. 815. Otros Silenos con odre procedentes de Herculano y sus alrededores en núms. 869 a 873.

<sup>6</sup> R. Paribeni, *Catalogo delle Sculture di Cirene* (Roma 1959) 119, n. 338, lám. 157.

<sup>7</sup> *Index der Antiken Kunst und Architektur. Denkmäler des griechisch-römischen Altertums in der Photosammlung des Deutschen Archäologischen Institut Rom*, Idealplastik, nº 32, G-6.

<sup>8</sup> E. Equini-Schneider, *Catalogo delle sculture romane del Museo Nazionale «G. A. Sanna» di Sassari* (Firenze 1979) 23-24, n. 8, lám. IX, figs. 1-2.

<sup>9</sup> S. Reinach, *RepSt.* V, 57, 4.

pio Sileno, el cual alzaría el brazo derecho para abrazar al dios por detrás, manteniendo recta la pierna del mismo lado, con la que sostendría el peso del cuerpo, mientras que la otra pierna quedaría ligeramente flexionada hacia adelante en acto de avanzar. Con el brazo izquierdo sujetaría, posiblemente, un odre.

De admitir esta posibilidad, el grupo así reconstruido sería una variante más de los escasos grupos formados por ambos dioses. Entre ellos, el ejemplar de la *schola* del *collegium fabrum* de Tarraco<sup>10</sup> es el más cercano geográficamente al nuestro; seguirían el de Parma<sup>11</sup> realizado en basalto negro, el conservado en el Museo Torlonia de Roma<sup>12</sup> y, sobre todo, el del Museo del Louvre<sup>13</sup>.

Aunque no puede hablarse en estos casos de réplicas por las evidentes diferencias que existen entre los distintos grupos, pese a tener todos ellos una estructura compositiva común, el ejemplar de Parma sigue de cerca el tipo Venecia-Vaticano-Atenas<sup>14</sup>, que es en realidad la postura del famoso Apolo Lykeios<sup>15</sup> adaptada a la personalidad de Dionysos al que acompaña algún miembro de su *thiasos*. Esta composición, que debió ser creada en época tardo-helenística, se difundiría por el mundo romano formando un grupo de corte neoclásico, ecléctico, buscando una relación entre las dos figuras, las cuales no se explican la una sin la otra<sup>16</sup>.

Distinto es el caso del grupo del Louvre, el cual, a nuestro entender, encajaría mejor con la hipótesis que ahora planteamos. En efecto, aquí las figuras se colocan en un mismo plano mirando hacia el espectador y no parece existir esa complementariedad pues las esculturas podrían tener por separado, muy posiblemente, su propia funcionalidad.

<sup>10</sup> E. M. Koppel, *La schola del collegium fabrum de Tarraco y su decoración escultórica* (Barcelona 1988) 21-23, n. 6 (con la bibliografía anterior sobre la pieza).

<sup>11</sup> S. Reinach, *RepSt*, II, 129, 5.

<sup>12</sup> C. Gasparri - I. Carusu, «Materiali per servire allo studio del Museo Torlonia di Scultura Antica», *MemLinc* 24, 2 (1980) 200.

<sup>13</sup> S. Reinach, *RepSt*, I, 138, 7; W. Froehner, *Notice de la sculpture antique du Musée Imperial du Louvre* (Paris 1869), n. 234. *Index der Antiken*, cit., *Idealplastik*, 31, C-3 y C-4.

<sup>14</sup> C. Gasparri, s.v., «Dionysos» en *LIMC*, III (1986), 450, n. 287, con la bibliografía específica para cada uno de los grupos. Cfr. además: E. Pochmarski, *Dionisysche Gruppen. Eine typologische Untersuchung zur Geschichte des Stützmotivs* (en prensa), P-20-21.

<sup>15</sup> Cfr. la reciente monografía de S. F. Schröder, *Römische Bacchusbilder in der Tradition des Apollon Lykeios* (1989).

<sup>16</sup> Teoría originalmente expuesta por P. Ducati en *ÖstJahresh* 16 (1913) 110 ss., partiendo del ejemplar inacabado de Atenas, y aceptada luego por W. Klein, *Vom antiken Rokokó* (Wien 1921) 77 ss. Esta hipótesis sería criticada y modificada por G. A. Mansuelli, *Galleria degli Uffizi. Le Sculture*, I (Roma 1958), 159-160 y por G. Traversari, «Il gruppo di Dioniso appoggiato ad un satiro nel Museo Archeologico di Venezia», *RivArch* 6 (1982) 43 ss., los cuales admiten el eclecticismo en el grupo de Nápoles (A. Ruesch, *o.c.* 79, n. 257), pero no lo aceptan para los de Florencia y Venecia en los que ven una complementariedad intencionada desde el momento mismo de su creación. Una clara exposición sobre la problemática del grupo, recogiendo las opiniones de los investigadores que habían tratado el tema fue realizado con anterioridad a los análisis de Mansuelli y Traversari por A. García y Bellido a propósito de una pareja similar en el puteal del Museo del Prado. Cfr., «El puteal báquico del Museo del Prado», *AEspA* 24 (1951) 144 ss., fig. 6.

Una última hipótesis reconstructiva es la de suponer que Sileno, con el brazo derecho levantado por encima de la cabeza llevaría algún objeto en la mano, verosimilmente un *oinochoe*<sup>17</sup> cuyo contenido caería en otro recipiente sostenido con la mano izquierda. Ello provocaría la lógica torsión del costado derecho de la figura y la consiguiente inclinación de la cabeza sobre el pecho. Esta probable reconstrucción nos llevaría a considerar que la escultura en estudio sería una reelaboración romana de un original de época helenística inspirado en tempranas creaciones praxitélicas, como el Sátiro versante<sup>18</sup> o el famoso Eros de Thespies<sup>19</sup>, cuya organización compositiva concuerda con la nuestra, aunque en este caso faltan el obligado quiasmo y el elegante ritmo de las esculturas originales.

Un Sileno, conservado en el Museo Nazionale Romano<sup>20</sup> (LAMINA I,2) ha de considerarse como el ejemplar más próximo al nuestro en cuanto a estructura corporal, difiriendo tan solo en detalles accesorios, como la *pardalis* ceñida de manera distinta o los rizos de la barba.

En todos estos casos partimos de recreaciones o copias romanas que tuvieron su origen durante el barroco helenístico, inspiradas en ocasiones, como se ha visto, en obras de grandes maestros de época clásica.

La figura de Sileno, cuya iconografía y personalidad definitiva queda fijada en el siglo IV a.C.<sup>21</sup>, es una más entre la multitud de personajes asociados al *thiasos* báquico, que supondrá en los siglos siguientes una fuente inagotable de inspiración en el campo figurativo. Esta inspiración, como bien dijera Becatti<sup>22</sup>, tiene mucho de evocadora e intelectual, lo que se pone de manifiesto, especialmente, en los motivos bucólicos y pastoriles. El artista busca, como es sabido, el virtuosismo

<sup>17</sup> El gesto es igualmente válido para otras reconstrucciones. Recuérdese en este sentido la postura del sátiro que porta un *kantharos* representado en el puteal báquico del Museo del Prado, motivo iconográfico que se repite en otros monumentos. Cfr., A. García y Bellido, *AEspA* 24 (1951) 136, fig. 4. También el grupo de Villa Albani en que un sátiro acompañado de una pantera levanta por encima de su cabeza un racimo de uvas. Cfr. W. Fuchs, en *Führer durch die öffentlichen Sammlungen klassischer Altertümer in Rom* IV (Tübingen 1972), 258, n. 3287.

<sup>18</sup> Conocido por numerosísimas copias. Cfr. G. E. Rizzo, *Prassitele* (Milano-Roma 1932) 17; Ch. Picard, *Manuel d'Archéologie Grecque. Le Sculpture* III.2 (París 1948), 415-434; P. Gerke, *Satyrn des Praxiteles* (Hamburg 1968) 5 ss.

<sup>19</sup> G. E. Rizzo, *op. cit.*, 20; Ch. Picard, *op. cit.*, 439-448; A. Hermary, s.v., «Eros» en *LJMC* III.1 (1986), 856; 861-862.

<sup>20</sup> E. Filieri, en *Museo Nazionale Romano. Le Sculture* I, 8, 2 (Roma 1985) 377-378. Aparecido en el año 1906 en la Vía Flavia. Mide 66 cms. de alto. Otro Sileno en postura similar a este ejemplar es el que se observa en un sarcófago actualmente en Cambridge. Cfr. L. Budde - R. Nicchols, *A Catalogue of the Greek and Roman Sculpture in the Fitzwilliams Museum* (Cambridge 1964) 98, n. 161. Igualmente podemos incluir en este lugar un Sileno del Museo Nacional de Estocolmo tocando los címbalos que, por su expresión corporal, podía ser compañero casi perfecto, aunque en postura inversa, del ejemplar del Museo Nazionale Romano y, por consiguiente, del nuestro. Cfr. S. Reinach, *RepSt*, I, 425, 6; *Index der Antiken...*, Idealplastik, nº 32, F-9. Esta escultura ha de considerarse, igualmente, como paralelo temático de otras figuras de sátiros danzantes. Cfr., *infra*, notas 32 y 33.

<sup>21</sup> G. Nicole, s.v., «Satyri, Sileni», en *Daremberg-Saglio* IV, 2 (París 1911), 1093; P. E. Arias, s.v., «Satiri, Sileni» en *EAA* VII (Roma 1966), 70; A. Hartmann en *RE*, III, A, I (München 1927), 35 ss.

<sup>22</sup> G. Becatti, *L'arte dell'età classica* (Bologna 1980) 318.



LÁM. 2. Foto L. Baena. Sileno. Museo Nazionale Romano

anatómico en numerosas ocasiones; en otras, en cambio, le interesa más el detalle preciosista. Todos ellos, sin embargo, se inscriben en lo que conocemos como «rocó helenístico», término éste que plantea no pocas dificultades a la hora de establecer prototipos, filiaciones, «escuelas» y cronologías, como ha puesto en evidencia, con gran agudeza, J.J.Pollit en un reciente estudio<sup>23</sup>.

Todo este mundo abigarrado de personajes mitológicos, despojados casi por completo del originario elemento religioso, conservan tan solo, en lo figurativo, un papel ornamental. Las esculturas, copiadas y reelaboradas hasta la saciedad en época romana, tendrán como finalidad la decoración de los lugares de esparcimiento público como los baños y los jardines; pero también tendrán su lugar en las estancias y peristilos de las *domus* y *villae*.

*Hispania*, como el resto de las *provinciae* del Imperio, no es ajena a este fenómeno. Las *villae* se engalanan con este tipo de figurillas con una abundancia que la Arqueología no cesa de proporcionar y que, aparentemente, no ha sido puesta de manifiesto en su verdadera magnitud. Los terratenientes acomodados, la rica burguesía y las clases altas de las ciudades poseedoras de propiedades urbanas y rústicas, si no cultas en exceso, si estuvieron inmersas en la cultura literaria y artística greco-latina en la que vivían. Por eso, no es extraño que instalasen en sus casas figuras y grupos escultóricos que respondían a una fuerte corriente de tradición helenística<sup>24</sup>.

Muchas esculturas aparecidas en *Hispania* podríamos poner como ejemplo para ilustrar el aserto anterior, pero una intención selectiva nos impulsa a elegir tan solo alguna de las piezas que son especialmente significativas.

Puede ser paradigmático un grupo marmóreo procedente de *Italica*, hoy en el Museo Arqueológico Nacional, que representa a un sátiro que debió estar en posición sedente<sup>25</sup>. Torsiona fuertemente la cabeza a la izquierda en acto de mirar, posiblemente, a una ménade hoy desaparecida, la cual abrazaba al sátiro como se advierte por el brazo que aún queda adherido al cuerpo de su compañero. Sin ser paralelo exacto, este grupo ha de relacionarse, sin duda alguna, con las esculturas de sátiros y ninfas forcejeando en juegos o luchas eróticas<sup>26</sup>. En este tipo de *symplegma* tienen cabida también los grupos de sátiros y hermafroditas<sup>27</sup>, creados

<sup>23</sup> J. J. Pollit, *El arte helenístico* (Madrid 1989) 21 ss.

<sup>24</sup> A. Blanco Freijeiro, *Historia del Arte Hispánico. I. La Antigüedad*, 2 (Madrid 1981) 142. Comentando las copias de las esculturas griegas aparecidas en la península dice: «...estas gentes de la Tarraconense parecen haber preferido el refinamiento helenístico a la perfección de lo clásico». Lo dicho por el gran investigador desaparecido bien podría aplicarse al resto de *Hispania*.

<sup>25</sup> A. García y Bellido, *EREPE* (Madrid 1949) 99, n. 86, lám. 74. El Nº de Inventario del M.A.N. es el 2715; S. Reinach, *RepSt*, IV, 74, 6.

<sup>26</sup> J. J. Pollit, *op. cit.*, 215 ss.; M. Bieber, *The Sculpture of the Hellenistic Age* (New York 1955) 147. Algunos ejemplos concretos en A. Ruesch, *op. cit.*, nº 545; B. Palma en *Museo Nazionale Romano. Le Sculture I*, 5, 79, con elenco y bibliografía; D. Mustilli, *Il Museo Mussolini* (Roma 1939) 77, n. 196, lám. XLVIII. Sobre grupos eróticos helenísticos, cfr. P. Marconi, «Gruppi erotici dell'ellenismo nei Musei di Roma», *BullCom* 51-52 (1923) 225-298.

<sup>27</sup> A. Ajootian, s.v., «Hermaphroditos» en *LIMC* V, 1 (1990) 278-279, con una lista de dieciocho réplicas en mármol, cuya cabeza de serie es el grupo de Dresde. Sobre este prototipo, cfr. M. Bie-

hacia el siglo II a.C., cuya popularidad debió ser grande a tenor del gran número de copias conservadas. En monumentos relivarios el tipo iconográfico del sátiro y ninfa sedentes, abrazándose, como en el grupo de *Italica*, aparece también en sarcófagos y, singularmente, en dos hallados en Roma y conservados en el Museo Nazionale Romano<sup>28</sup>.

De la antigua *Nescania*, hoy Villanueva del Trabuco, provincia de Málaga, procede una escultura representando a un fauno que perteneció a la colección de los Marqueses de Casa Loring<sup>29</sup>. Pese a las fracturas que afectan a la figura -- carece de brazos y parte inferior de las piernas-- se infiere por su actitud una postura corporal inestable, muy posiblemente en un paso de baile, lo que nos llevó a pensar hace algún tiempo<sup>30</sup> en un trasunto provinciano del famoso grupo reconstruido por Klein<sup>31</sup> conocido como «Invitación a la danza»<sup>32</sup>, creación que habría que remontar a la mediación del siglo III a.C., es decir, a un momento temprano del período helenístico maduro. No obstante, dado el estado fragmentario de la escultura del museo malacitano, que impide una reconstrucción cierta, somos partidarios actualmente de buscar otras soluciones y estudiar nuevas interpretaciones como posibles. En este sentido recordemos aquella escultura, que responde a la misma intención del sátiro danzante, en la que el dios toca los címbalos, tipo escultórico que suele ir acompañado, en ocasiones, de otro miembro del *thiasos* o de una pantera, como sucede en el ejemplar expuesto en la sala *degli Orti Lamiani* del Museo de los Conservadores<sup>33</sup>.

Consideremos, finalmente, una interesante escultura hallada recientemente en las excavaciones practicadas en la *villa* romana de la localidad cordobesa de Almedinilla<sup>34</sup>. Nos referimos, no ya al espléndido Hipnos bronceo exhumado en el mismo lugar que por si solo es prueba evidente de la altura intelectual de los antiguos poseedores de la *villa* y de la pervivencia de la cultura helenística, sino de una escultura de mármol que representaría, según su editor, a Telefo niño en el acto de mamar de la ubre de la cierva. Aduce como paralelo una célebre pintura

ber, *op. cit.*, 146; P. Hermann, *Verzeichnis der antiken Originalbidwerke der Staatliche Skulpturensammlung zu Dresden* (Dresden 1925) 45, n. 155.

<sup>28</sup> L. Musso en *MNR* I, 8, 2, 547-551, nº inv. 364934; Id., *MNR* I, 8, 1, 270-273, nº inv. 124736.

<sup>29</sup> L. Baena del Alcázar, *Catálogo de las esculturas romanas del Museo de Málaga* (Málaga 1984) 106-109, n. 27, lám. 23.

<sup>30</sup> *Ibidem*, 108.

<sup>31</sup> W. Klein, «Die Aufforderung zum Tanz: Eine wiedergewonnene Gruppe des antiken Rokoko», *Zeitschrift für bildende Kunst* 20 (1908-1909) 101-108, figs. 1-10.

<sup>32</sup> Entre los numerosos estudios dedicados a este grupo, cfr. D. M. Brinkerhoff, «New Example of Hellenistic Statue Groups «The Invitation to the Dance» and their Significance», *AJA* 69 (1965) 25-37; G. de Luca, «Der Satyr im Palazzo Corsini, Rom: Eine Replik der Groupe «Aufforderung zum Tanz», *AntP* 15 (1975) 73-83. Sobre este grupo escultórico, cfr. también el artículo de A. Balil, «Sobre dos bronceos romanos», *Zephyrus* 32-33 (1981) 230-231, en relación con una cabecita de sátiro, bronceo, del Museo de Valladolid.

<sup>33</sup> H. Stuart Jones, *op. cit.* en nota 4, 135, n. 16, lám. 50.

<sup>34</sup> D. Vaquerizo Gil, «La decoración escultórica de la villa romana del "El Ruedo" (Almedinilla, Córdoba)», *Anales de Arqueología Cordobesa* 1 (1990) 135-136, n. 22, lám. V, 25; Id., «La villa romana de "El Ruedo" (Almedinilla, Córdoba)», *AEspA* 63 (1990) 309-310, n. 6, fig. 10.

hallada en Herculano, actualmente en el Museo Nazionale de Nápoles<sup>35</sup>. En nuestra opinión ha de buscarse otra salida para la identificación de la escultura en cuestión, la cual representa a un joven sentado sobre su pierna derecha, doblando la izquierda hacia adelante. El tronco se cubre con un trozo de tela, una clámide, y la cabeza se echa hacia atrás con la mirada puesta en algún objeto que estaría por encima o a la altura de su propia cabeza. Toda la escultura se asienta en una basa a la que queda adherida una pezuña.

Todos estos elementos, aparentemente inconexos en sí mismos, nos llevan a pensar en el grupo creado a finales del siglo segundo o principios del primero antes de Cristo que representa a Pan quitando una espina clavada en el pie de un joven sátiro sentado sobre una roca. De este grupo existen varias copias de época romana. Una en el Museo Ostiense<sup>36</sup>, dos en la *Galleria dei Candelabri* del Vaticano<sup>37</sup>, un cuarto en los fondos del mismo museo<sup>38</sup> y uno más en el Museo del Louvre<sup>39</sup>.

En nuestro caso nos encontramos con una transposición de personajes. Pan es el que está sentado en la roca, conservándose tan solo el final de su pata caprina. La figura que se sienta sobre su propia pierna sería el joven sátiro, que anuda a su cuello una *nebris*. Ejemplos de este cambio de personajes no faltan tampoco en la plástica antigua. Sirva como ilustración el hallado en el peristilo de la casa de *Marcus Lucretius* (IX,3,5), en Pompeya<sup>40</sup>, lugar en donde también aparecieron otras esculturas y pinturas de carácter dionisiaco<sup>41</sup>. La misma escena se repite en algunos sarcófagos, todos ellos procedentes de Roma. Uno de ellos se conserva en la actualidad en la colección Newby Hall, en Skelton, (Yorkshire)<sup>42</sup>, otro en el Museo Pusckin de Moscú<sup>43</sup> y un tercero en el Albertinum de Dresde<sup>44</sup>.

<sup>35</sup> P. Moreno, *Pintura griega* (Madrid 1988) 156-157, fig. 176; F. Villard, «Pintura» en *Grecia helenística* (Madrid 1971) 154-155, fig. 155.

<sup>36</sup> De Isola Sacra. Hallado en 1930. R. Calza - M. F. Squarciapino, *Museo Ostiense* (Roma 1962) 38, fig. 22; M. Bieber, *op. cit.* 148, fig. 533; H. von Steuben en *Führer...* IV (1972) 44-45, n. 3038.

<sup>37</sup> G. Lippold, *Skulp. Vat.* III, 2 (Berlín 1956), 158-159, n. 9, lám. 75 y 160, n. 11, lám. 77; H. von Steuben, en *Führer...* I (1963) 412-413, n. 521.

<sup>38</sup> G. Kaschnitz von Weinberg, *Sculture del Magazzino del Museo Vaticano* (Città del Vaticano 1936) 91 ss., n. 183, lám. LXVII.

<sup>39</sup> W. Klein, *Von antiken Rokokó* (Wien 1921) 65, fig. 27; M. Bieber, *op. cit.* 148, fig. 534.

<sup>40</sup> G. Lippold, *Skulp. Vat.* III, 2 (Berlín 1956) 159 (citado); M. Bieber, *op. cit.*, *loc. cit.*, nota 97. Más reciente es el estudio de E. J. Dwyer, *Pompeian Domestic Sculpture* (Rome 1983), n. 33, lám. IX.

<sup>41</sup> A. Maiuri, *op. cit.* (Roma 1975), 58; E. la Rocca - M. y A. de Vos, *Guida archeologica di Pompei* (Verona 1981) 292.

<sup>42</sup> A. Michaelis, *Ancient Marbles in Great Britain* (Cambridge 1882) 524; C. Vermeule - D. von Bothner, «Notes on a new edition of Michaelis. Ancient Marbles in Great Britain», *AJA* 59 (1955), 143, n. 34.

<sup>43</sup> Cfr., R. Turcan, *Les sarcophages romains à représentations dionysiaques* (París 1966) 233, lám. 30.

<sup>44</sup> P. Herrmann, *Kgl. Skulpturensammlung Dresden. Verzeichnis der antiken Original-Bildwerke* (Dresden 1915), n. 271; S. Reinach, *RepRel* II, 61, 1.