

Sarcófago con cortejo de cupidos

Eva María Koppel
Universitat Autònoma de Barcelona
Departament d'Art
08193 Bellaterra (Barcelona). Spain

RESUMEN

En este artículo se estudia un sarcófago que se encuentra en una colección particular. Sobre el frontal y los laterales se representa un cortejo de cupidos alados en actitud de danza con instrumentos musicales y objetos de carácter dionisiaco en sus manos y colocados a sus pies. Tiene sus paralelos más cercanos en los sarcófagos antiguos realizados en talleres de la misma Roma, siendo una réplica casi exacta de un ejemplar en el Cortile del Belvedere del Vaticano. Esta similitud, inusual en los sarcófagos antiguos, así como diversos detalles iconográficos y estilísticos, nos han inducido a pensar que se trata de una obra neoclásica realizada en el último cuarto del siglo XVIII en un taller dedicado a la restauración, copia y falsificación de escultura antigua en la ciudad de Roma.

Palabras clave:
escultura romana, sarcófago, iconografía, copia moderna, neoclasicismo.

ABSTRACT

Sarcophagus with a procession of cupids

This article is about a sarcophagus in a private collection. Its front and both sides are decorated by a procession of winged dancing cupids with music instruments and Dionysiac objects in their hands and laying between their feet. We find the next parallels to this scene in antique sarcophagi produced in workshops in the city of Rome. There is an almost exact replica in the Cortile del Belvedere in the Vatican. This likeness, unusual in antique sarcophagi, as well as various iconographic and stylistic details, led us to suppose that it is a neoclassical product, made in Rome in the last quarter of the XVIIIth century in a workshop specialized in the restauration, copy and forgery of antique sculpture.

Key words:
roman sculpture, sarcophagus, iconography, modern copy, neoclassicism.

En una colección particular se conserva un sarcófago (figuras 1 a 4), hasta ahora inédito, del que se desconoce su procedencia exacta. La única información que poseemos es debida a su propietario. Al comprar éste, hace ya muchos años, un antiguo palacete, probablemente del siglo XVIII, en el barrio de Santa Cruz de Sevilla, la pieza ya se encontraba en él. Esta casa señorial fue demolida con el fin de aprovechar el solar para la construcción de un edificio de viviendas. En ese momento el sarcófago fue trasladado a Cataluña donde se encuentra en la actualidad¹.

Es de mármol blanco de grano fino y de pequeñas dimensiones². Se conserva en muy buen estado, faltándole únicamente algunos trozos en los rebordes. En un momento dado, que no puede ser precisado, se utilizó como fuente o pileta, ya que tiene dos orificios, uno para la entrada y otro para la salida del agua³.

La superficie interior de la pieza se presenta totalmente plana y pulimentada. La parte exterior está delimitada por dos molduras horizontales, siendo la inferior lisa, en tanto que la superior muestra una cenefa constituida por la repetición de motivos decorativos difíciles de reconocer pero que parecen ovas y dardos distribuidos en grupos de dos. En la zona entre ambas molduras, que tiene una altura aproximada de 42 cm, se ve un cortejo de diez cupidos, seis en la parte anterior (figura 2) y dos más en cada uno de los laterales (figuras 3 y 4), representados en diversas posturas y con diferentes atributos a la manera de un *thiasos* dionisiaco.

Las figuras infantiles son muy similares entre sí. La mayoría tiene grandes alas, algunas de ellas lisas, mientras en otras se indican las plumas de forma somera⁴. Todos los niños están prácticamente desnudos, ya que solo visten un manto, sujeto por una fíbula circular sobre el hombro derecho, que les cubre parte del pecho y que cae a lo largo de la

espalda con numerosos pliegues. Algunas de las dobleces son casi planas y se extienden sobre la superficie del fondo, en tanto que otras son más pronunciadas y están separadas entre sí por profundas acanaladuras.

Los cuerpos de los erotes se caracterizan por sus formas blandas y regordetas, destacando el vientre prominente y los genitales. La anatomía se halla, en general, indicada por medio de suaves elevaciones y depresiones en la superficie del mármol, si bien, en algunas zonas, los pliegues de la piel se señalan por medio de incisiones. La cabeza se une al torso por un cuello muy corto. Los rostros son redondos, mofletudos e inexpresivos. La frente es amplia y despejada. Los ojos almendrados están delimitados por párpados claramente marcados. La nariz es gruesa y chata, la boca resulta pequeña y de labios carnosos separados entre sí por una ranura que se convierte en pequeños orificios en las comisuras, la barbilla es corta y redondeada. Si bien el cabello de algunos de los niños está ordenadamente peinado, en otros se muestra alborotado. A todos les cubre las orejas y su longitud no es siempre la misma, aunque en general les alcanza la nuca. Está distribuido en gruesos mechones, separados entre sí por acanaladuras que varían en lo que respecta a su forma, anchura y profundidad.

El cortejo discurre, delante de un fondo neutro, de izquierda a derecha desde el punto de vista del que lo mira. Está concebido como una unidad, principalmente en lo que respecta a la zona frontal, puesto que las figuras se relacionan entre sí a veces por contacto directo, otras por medio del giro de la cabeza e incluso por superposiciones de los miembros del cuerpo. Los niños al caminar adoptan, salvo pequeñas variaciones, dos posturas básicas. Una se caracteriza por tener las piernas abiertas, avanzando con la izquierda ligeramente

1. Deseo expresar mi reconocimiento a Esther Fusté, a la que debo la información sobre la existencia de esta pieza y la puesta en contacto con su dueño, y a Pascual Serres que realizó las fotografías. Quiero también dar las gracias al profesor Dr. P. Zanker, al Dr. H. Blanck y a la Sra. Guarnieri del Instituto Arqueológico Alemán de Roma por las facilidades dadas para consultar bibliografía en dicho Instituto. También agradezco a mis compañeros de departamento Bonaventura Bassegoda y Marià Carbonell sus sugerencias en cuanto a la datación de este sarcófago. Las fotos del sarcófago del Belvedere y del dibujo de Visconti me fueron facilitadas por Jens Köhler.

2. Mide 1,07 m de largo, 0,47 m de profundidad y 0,47 m de altura.

3. Uno de estos orificios se encuentra en el extremo izquierdo de la zona posterior a unos cinco centímetros bajo el reborde superior y el otro en la superficie inferior. Éste último únicamente se pudo ver desde abajo, ya que el interior de la pieza estaba llena de tierra.

4. En las escenas de cortejos infantiles sobre sarcófagos es habitual que en algunos casos los niños tengan alas y en otros, no. Véase F. MATZ, «Ein römisches Meisterwerk. Der Jahreszeiten Sarkophag in Badmington-New York». *Jahrbuch des Deutschen Archäologischen Instituts*. 19. Ergänzungsheft, Berlin, 1958, p. 84 y s. N. HIMMELMANN WILDSCHÜTZ, «Fragment eines attischen Sarkophags», *Marburger Winckelmann Programm*, 1959, p. 30; G. KOCH - H. SICHTERMANN, *Römische Sarkophage*, Munich, 1982, p. 207.



Figura 1.
Sarcófago con cortejo de cupidos, vista general. Foto Pasqual Serres.



Figura 3.
Sarcófago con cortejo de cupidos, lateral derecho. Foto Pasqual Serres.



Figura 2.
Sarcófago con cortejo de cupidos, frontal. Foto Pasqual Serres.



Figura 4.
Sarcófago con cortejo de cupidos, lateral izquierdo.
Foto Pasqual Serres.

flexionada, en tanto que la otra está echada hacia atrás. En la segunda es la pierna derecha la que está adelantada, cruzando por delante de la contraria algo atrasada. Una mayor diversidad se observa en la colocación del cuerpo y en la posición de la cabeza y los brazos.

El niño que inicia el cortejo, que se encuentra al extremo del lateral derecho (figura 3), se muestra prácticamente de frente con las piernas abiertas, la cabeza inclinada hacia su hombro izquierdo y los ojos cerrados como si dormitara. En sus manos lleva un instrumento denominado *obliqua tibia*, que le cruza el pecho en diagonal. El segundo cupido de este lado tiene las piernas cruzadas en una posición que aquí resulta bastante forzada, ya que el cuerpo se ve prácticamente de frente con la

cabeza girada hacia su derecha como mirando hacia atrás. Tiene los brazos extendidos relajadamente a lo largo de los costados y en cada mano lleva sendos platillos de un címbalo.

La posición del cuerpo del eros que se encuentra en el extremo derecho del frontal del sarcófago (figura 2) es muy similar a la del que lleva la *tibia*. Se diferencia en la colocación de la cabeza que está más erguida y ligeramente vuelta hacia su derecha. Sobre el hombro izquierdo apoya un odre cuya boca sujeta con la mano del brazo doblado hacia arriba. Con la otra mano agarra un largo tirso, con la piña en la punta superior, colocado en posición diagonal delante de su cuerpo. Entre sus piernas se ve un animal echado que, aunque difícil de reconocer, es probablemente una pantera.

5. A este tipo de escena se la conoce también como *thiasos* o *komos* infantil, véase nota 7.

6. A este respecto, véase nota 4.

7. Sobre este tipo de sarcófago: MATZ, op. cit., p. 80-117; HIMMELMANN WILDSCHÜTZ, op. cit., p. 25-31; KOCH-SICHTER-MANN, op. cit. p. 208 y 213, P. KRANZ, «Zur Ikonographie stadtrömischer Erosen-Komos-Sarkophage», en: G. KOCH (editor), *Grabeskunst der römischen Kaiserzeit*, Mainz am Rhein, 1993, p. 99-106, lám. 42-44; J. HUSKINSON, *Roman children sarcophagi. Their decoration and social significance*, Oxford, 1996, p. 31 y s., p. 34 y s., p. 43. De P. KRANZ está a punto de publicarse una monografía sobre este tema con el título: *Dionysische Erosen-sarkophage. Stadtrömische Erotensarkophage mit Darstellungen des Komos und andere Szenen dionysischer Thematik (mit Ausnahme der Vindemia)*. Die Antiken Sarkophagreliefs V 2.1.

8. K. SCHAUENBURG, *Die Stadtrömischen Erosen-Sarkophage. III: Zirkusrennen und verwandte Darstellungen*. Die Antiken Sarkophagreliefs II 3, Berlin, 1995, p. 18 y s. En Varsovia se encuentra un sarcófago que muestra un cortejo infantil, pero también una escena de la muerte de Penteo y que con seguridad sirvió para enterrar a un adulto: A. WITZ, «Sarcophage romain du Musée National de Varsovie», *Études et Travaux*, 5 (1971), p. 125-133; A. SADURSKA y otros, *Les sarcophages et les fragments de sarcophages dans collections polonaises*, CSIR Pologne II 2, Varsovia, 1992, p. 48 y s., núm. 53, lám. 25 (T. MIŁOCKI). En la investigación no existe consenso sobre el significado de este tipo de representaciones sobre sarcófagos, véase p.e.: F. CUMONT, *Recherches sur le symbolisme funéraire des Romains*, París, 1942, p. 471 y s.; MATZ, op. cit., p. 80 y s. y p. 282 y s.; R. TURCAN, *Les sarcophages romains à représentations dionysiaques. Essai de chronologie et d'histoire religieuse*, París, 1966, 569 y s.; R. STUVERAS, *Le putto dans l'art romain*, Bruselas, 1969, p. 55 y s.

9. Una lista de los sarcófagos áticos en los que aparecen erotes ha sido publicada por MATZ, op. cit., p. 82 y s. Los números 1-4, 8, 11, 12, 14, 18, 22-27, 29, 30, 32-36 muestran escenas de cortejo. Sobre los sarcófagos de Asia Menor, ibidem, p. 88 y s.

10. Véase nota 7.

11. MATZ, op. cit., p. 86 y s.

A continuación de este cupido se encuentra un grupo de tres figuras. La central parece ebria, ya que adopta una posición inestable con el pie derecho apoyado en el suelo y el izquierdo en el aire con el cuerpo ligeramente echado hacia atrás. Con la mano izquierda agarra algo difícil de identificar, probablemente una pequeña guirnalda. Es sustentado por dos compañeros que lo sujetan por la espalda y los brazos para evitar que se caiga. Ninguno de estos dos lleva atributos en las manos, pero a los pies del que se encuentra más hacia la izquierda se ven los platillos de un címbalo.

El eros que sigue al grupo se representa con las piernas abiertas y mirando hacia atrás, sujetando con su mano izquierda una cítara y con la derecha el plectro o púa para tocarla. Entre sus piernas se halla colocada una siringa, es decir, una flauta de varios tubos, en este caso cinco, todos de la misma longitud.

El cupido que ocupa el extremo izquierdo del frontal del sarcófago tiene las piernas cruzadas y dirige su mirada hacia el compañero que le precede. De su mano izquierda, alzada, cuelga de una cuerda un crótalo, en tanto que con la derecha agarra el reborde del manto. A sus pies yace un objeto que parece un cuerno.

El eros siguiente, ya en el lateral izquierdo del sarcófago (figura 4), se ve prácticamente de perfil con las piernas abiertas y los brazos alzados hacia el frente tocando un címbalo. El otro, con las piernas cruzadas, lleva en la mano izquierda un largo cayado, el *pedum*, y en la derecha una *cista* con algo en su interior, indicado por medio de orificios realizados con el trépano, pero que es imposible de identificar, aunque hay que suponer que sean frutos.

El cortejo⁵ de cupidos de la pieza que nos ocupa encuentra sus más cercanos paralelos en los numerosos sarcófagos romanos en los que se muestra un friso de erotes ebrios (figura 5), con o sin alas⁶, bailando y tocando instrumentos musicales y cuya cronología abarca desde aproximadamente el segundo cuarto del siglo II hasta inicios del IV dC⁷. A pesar de su temática infantil, no todos estos sarcófagos servían como lugar de enterramiento para niños, sino que también eran utilizados para adultos⁸. Algunos ejemplares proceden de Grecia y de Asia Menor⁹, si bien la mayoría fueron realizados en talleres de la misma Roma¹⁰. Existen ciertas diferencias en la forma de representar el *thiasos* infantil en los sarcófagos procedentes de la zona oriental del Mediterráneo y en los de la capital del imperio. En los primeros se muestran únicamente unos pocos niños claramente separados entre sí y sin relación aparente entre ellos, a excepción de un grupo, que aparece prácticamente siempre constituido por un cupido que sustenta a otro ebrio¹¹. Generalmente, en la colocación de las figuras se sigue una composición simétrica a ambos lados de

la zona central con el mismo número de niños y en posturas equivalentes, aunque invertidas¹².

En los sarcófagos esculpidos en Roma se suele representar un mayor número de infantes colocados, sin pretender conseguir esa estricta simetría, muy próximos unos a otros, formando un cortejo unitario que discurre de izquierda a derecha en el frontal de la caja (figura 5)¹³. Desde el punto de vista iconográfico, se observa una mayor diversidad en la tipología de los niños que en los ejemplares áticos¹⁴.

En la investigación más antigua se tenía el convencimiento de que los tipos iconográficos habían aparecido en primer lugar en los sarcófagos procedentes de la zona oriental del Mediterráneo, siendo adoptados con posterioridad por los talleres romanos¹⁵. Sin embargo, en la actualidad se piensa que en dichos talleres se creó de forma independiente una tipología propia, aunque la coincidencia de algunos motivos hace pensar que en algunos casos se utilizaron los mismos modelos helenísticos¹⁶.

Las características del *thiasos* de erotes de la pieza que nos ocupa nos remiten a los sarcófagos realizados en la propia Roma, en los que encontramos diversos paralelos a las figuras que hemos descrito más arriba, aunque en la mayoría de los casos existen pequeños detalles que las diferencian. Uno de los tipos más usuales es el que lleva la cítara en la mano izquierda¹⁷, aunque lo más frecuente es que el brazo derecho con el plectro esté extendido hacia atrás¹⁸. Únicamente en algunos sarcófagos lo tiene recogido sobre el pecho¹⁹ o está tocando el instrumento²⁰. Otra figura que aparece habitualmente es la que lleva un objeto en la mano derecha del brazo que cuelga junto al costado. En nuestro sarcófago parece seguro que es una *cista*, pero en lo que respecta a los otros ejemplares los autores no se ponen de acuerdo en determinar si es un cesto o una lámpara²¹. El resto de los motivos iconográficos, como la *obliqua tibia*, el odre, el crótalo que a veces se sustituye por un tímpano y el címbalo, se encuentran también en diversos sarcófagos romanos, aunque en menor medida que los anteriormente mencionados²².

En lo que respecta a los erotes que sustentan a otro ebrio, prácticamente en todos los sarcófagos, tanto los que proceden de la zona oriental del Mediterráneo como los realizados en talleres de Roma, aparecen grupos de este tipo. En los ejemplares áticos y de Asia Menor estos grupos siempre están constituidos por dos figuras, lo que es también lo más habitual en los de la Metrópoli²³. Sin embargo, a veces, el cupido que pierde el equilibrio es ayudado por dos compañeros, uno a cada lado, mostrándose los tres en actitudes muy similares a las de los niños de nuestro sarcófago²⁴.

Poco habitual es la cantidad de instrumentos musicales que se encuentran en el suelo a los pies de los erotes, ya que aunque en algunos sarcófagos



Figura 5. Sarcófago con cortejo de cupidos en el Vaticano, Cortile Ottagono del Belvedere. Foto DAI, Roma. Inst. Neg: 93 Vat 694.

12. Ejemplos de este tipo de sarcófago son dos piezas en el Museo Nacional de Atenas núm. 1181 y 1183; MATZ, op. cit., p. 82, núm. 1 y 2, lám. 11 a y 12 c.d; KOCH-SICHTERMANN, op. cit., p. 430 núm. 9, p. 439, núm. 26, fig. 457 y p. 429 núm. 5; KRANZ, op. cit., p. 101, lám. 44 con las notas 15 y 29. Estambul: MATZ, op. cit., p. 83, núm. 12, p. 87 y s. Ostia, aunque en éste la simetría es menos estricta: MATZ, op. cit., p. 84, núm. 29; R. CALZA-M. FLORIANI SQUARCIAPINO, *Museo Ostiense*, Roma, 1962, p. 76 y s. núm. 28, fig. 42; B. PALMA, *Il sarcófago attico con tiaso di fanciulli dall'Isola Sacra*. Documenti Ostiensi I, Ostia, 1974; KOCH-SICHTERMANN op. cit., p. 430, núm. 22; *Lexicon Iconographicum Mythologiae Classicae* (LIMC) III, Zürich-Munich, 1986, p. 1010 núm. 463, lám. 710 (N. BLANC - F. GURY).

13. Los ejemplos son muy numerosos, si bien aquí únicamente mencionaremos algunos: Sarcófago en forma de bañera en Roma: L. SALERNO-E. PARIBENI, *Palazzo Rondinini*, Roma, 1964, p. 242, núm. 67, fig. 147. Otro de la misma forma en el Museo Archeologico de Foligno: H. SICHTERMANN, *Spätere Endymionsarkophage*, Baden-Baden, 1966, p. 40 y s., fig. 26; LIMC III, 1986, p. 1022, núm. 580, lám. 717. Colección privada en Baidersbronn: KRANZ, op. cit.,

notas 24, 26 y 35 lám. 43,1. Berlín, Staatliche Museen, 1881: G. BRUNS, «Ein Kindersarkophag des Berliner Alten Museums», *Archäologischer Anzeiger* (1948/49), p. 98 y s., fig. 1 y 2; LIMC III, 1987, p. 1023, núm. 585; KRANZ, op. cit., p. 99 y s., lám. 42, 1. Taormina, Museo del Teatro núm. inv. 57: V. TUSA, *I sarcófagi romani in Sicilia*, 2ª ed. Roma, 1995, p. 107, núm. 118, lám. 167-169. En la catedral de Cagliari: G. PESCE, *Sarcófagi romani di Sardegna*, Roma, 1957, p. 69 y s., núm. 28, figs. 58-60; LIMC III, 1987, p. 1023, núm. 583, lám. 718. Florencia: G. MANSUELLI, *Galleria degli Uffizi. Le sculture*, Roma, 1974, p. 230, núm. 247. Varsovia: WITZ, op. cit., p. 125-133; SADURSKA y otros, op. cit., p. 48 y s., núm. 53, lám. 25. Pisa: P. E. ARIAS - E. CRISTIANI-E. GABBA, *Camposanto Monu-mentale di Pisa*. Le Antichità, Pisa, 1977, p. 167, núm. C17 int, lám. 114 núm. 240. Roma, Museo Nazionale Romano: A. GUILIANO (dir.), *Museo Nazionale Romano. Le sculture I 8*, Roma, 1985, p. 231 y s., núm. V,7 (M.E. MICHELI); p. 248 y s., núm. V,14 (P. BALDA-SSARRI). Vaticano, Chiaramonti: W. AMELUNG, *Die Skulpturen des Vatikanischen Museums I*, Berlín 1903, p. 480 y s., núm. 251, lám. 50; B. ANDRAE (ed.), *Museo Chiaramonti. Bildkatalog der Skulpturen des Vatikanischen Museums I*, Berlín-Nueva York,

1995, lám. 897. Vaticano, núm. 25 en el pórtico oeste del Cortile Ottagono del Belvedere: *Indicazione Antiquaria del Pontificio Museo Pio-Clementino in Vaticano stesa da Pasquale Massi Cesenate custode del Museo stesso in Roma MDCCXCII*, Roma, 1792, p. 200 y s., núm. 33; *Il Museo Pio Clementino descritto da Ennio Quirino Visconti Direttore del Museo Capitolino. Tomo Quinto. Dedicato alla Santità di Nostro Signore Pio Sesto Pontefice Massimo in Roma MDCCXCVI* (1796), p. 23-25, lám. XIII; W. AMELUNG, *Die Skulpturen des Vatikanischen Museums II*, Berlín, 1908, p. 180 y s., núm. 73a, lám. 19; H. WREDE, *Consecratio in Formam Deorum. Vergöttlichte Privatpersonen in der römischen Kaiserzeit*, Mainz am Rhein, 1981, p. 200, núm. 14; LIMC III, 1986, p. 1023, núm. 584, lám. 718; G. SPINOLA, *Il Museo Pio Clementino*, Città del Vaticano 1996, p. 82 y s., núm., PO 25.

14. KRANZ, op. cit., 99.

15. Sobre esa problemática, véase principalmente KRANZ, op. cit., p. 99-106. Esa opinión la defienden entre otros MATZ, op. cit., p. 80 y s.; HIMMELMANN WILD-SCHÜTZ, op. cit., p. 25, 29, 36 y s.

16. KRANZ, op. cit., p. 99-106. El origen de diversos motivos iconográficos en los sarcófagos

áticos ha sido estudiado por MATZ, op. cit., p. 84 y s. Algunos sarcófagos romanos muestran una clara influencia de los áticos como, p.e., un ejemplar en el Louvre: F. BARATTE-C. METZGER, *Musée du Louvre. Catalogue des sarcophages en pierre d'époques romaine et paléochrétienne*, París, 1985, p. 193 y s., núm. 101.

17. MATZ, op. cit., p. 92; KRANZ, op. cit., p. 101.

18. P. e., en los sarcófagos en Berlín, Varsovia, Foligno y Roma, Palazzo Rondinini. Para todos ellos, véase nota 13.

19. Como en los sarcófagos en Pisa, Florencia, Taormina, Vaticano, Cortile del Belvedere y en un fragmento que se encuentra en Polonia pero procede de Roma: SADURSKA, op. cit., p. 52, núm. 58, lám. 28. Para la bibliografía de los demás, véase nota 13.

20. En los sarcófagos en Foligno y Vaticano, Museo Chiaramonti, véase nota 13.

21. P. e., en los sarcófagos de Baidersbronn, Foligno, Varsovia y Vaticano, Museo Chiaramonti y Cortile del Belvedere donde lleva en la mano izquierda también el *pedum*; en el de Berlín lleva un tirso y en el de Florencia, una antorcha. Para todos, véase nota 13.

22. Eroses con la *obliqua tibia* en las manos los encontramos en los ejemplares en Taormina, Museo Nazionale Romano, núm. V 14 y Vaticano, Cortile del Belvedere, aunque en los tres casos el niño no duerme, sino que parece que está tocando el instrumento. También en estos dos últimos sarcófagos vemos una figura que lleva un odre sobre el hombro izquierdo, al igual que en el ejemplar de Foligno. En las piezas de Baidersbronn, Cagliari y Vaticano, Cortile del Belvedere, el primer cupido a la izquierda del frontal lleva un crótalo o un tímpano en la mano izquierda, en tanto que en los sarcófagos de Florencia, en el del Louvre M 605 (aquí restaurado), en el del Vaticano, Cortile del Belvedere y en uno que se encuentra en el British Museum de Londres se ve un infante tocando el címbalo. Para todas estas piezas, véanse notas 13 y 16. Para la de Londres: S. WALKER, *Catalogue of Roman Sarcophagi in the British Museum*. CSIR Great Britain II 2, Londres, 1990, p. 29 y s., núm. 27, lám. 10.

23. Sobre la iconografía de estos grupos, véase MATZ, op. cit., p. 86 y s.; KRANZ, op. cit., p. 99 y s. Para ejemplos de sarcófagos áticos, véase nota 12. Entre los sarcófagos de Roma encontramos grupos de dos, p.e., en los ejemplares de Cagliari, del Museo Chiaramonti en el Vaticano, en el de Florencia y en los dos ejemplares del Museo Nazionale Romano. Véase nota 13.

24. En los sarcófagos de Foligno, Varsovia y Roma, Palazzo Rondinini, al niño ebrio le cae el brazo derecho por delante del cuerpo de su compañero. En los ejemplares de Pisa y Vaticano, Cortile del Belvedere, lo tiene colocado detrás. En éste último, la cabeza de la figura central no se terminó de esculpir, aunque se puede ver perfectamente que debía haber sido un retrato. Efigies del difunto las encontramos también en otros ejemplares, como p.e. en el del Museo Nazionale Romano V, 14 y en el de Florencia, aunque en este caso en la tipología del citarista. Para todos los sarcófagos, véase nota 13.

25. Animales encontramos en los sarcófagos de Florencia, Taormina, París, Londres y Foligno; cista, en el de Baiersbronn; máscaras dionisiacas colocadas sobre un pilar, en los de Foligno y Varsovia, en tanto que en el de Taormina la máscara se encuentra a los pies de una de las figuras. Para los sarcófagos de París y Londres, véanse notas 16 y 22 respectivamente, para el resto, nota 13.

26. Para la bibliografía de ambos, véase nota 13.

27. A veces algunas figuras de este repertorio se utilizan en contextos diferentes del *thiasos* infantil, como p.e. en el frontal de un sarcófago que se encuentra en el Elvehjem Museum of Art, Madison, Wisconsin, en cuyo centro se encuentra un clipeo con el retrato del difunto sujetado por dos cupidos. En el extremo izquierdo está un niño en la tipología de la figura con el crótalo y la antorcha y en el derecho, un eros con la cítara y el plectro: C.C. VEMEULE, *Greek and Roman sculpture in America*, Berkeley-Los Angeles-Londres 1981, p. 259, núm. 217; LIMC III, 1986, p. 1010, núm. 469, lám. 710.

28. Una excepción es la figura que sujeta el crótalo o tímpano que en varios sarcófagos se encuentra en primer lugar a la izquierda del frontal, p.e. en los ejemplares de Cagliari, Baiersbronn y Vaticano, Cortile del Belvedere. En las piezas de Berlín y Varsovia adoptan posturas similares, pero en la primera, con la mano izquierda no sujeta el tímpano, sino que agarra el manto, y en la segunda le falta parte del brazo y, por lo tanto, no se sabe qué llevaba. Para todos estos sarcófagos, véase nota 13.

29. En cada uno de los laterales se encuentra representado un grifo.

30. La altura y la profundidad son análogas. El del Vaticano mide 1,53 m de largo, 0,48 m de altura y 0,45 m de profundidad.

31. Su postura es, salvo la posición del brazo izquierdo, algo más extendido, prácticamente idéntica a la del cupido con el cesto y el *pedum*.

32. Véase nota 24.

33. Un ejemplo es la figura análoga en el sarcófago de Cagliari. Sin embargo, también hay alguna que se agarra el manto como en el ejemplar de Baiersbronn. Para ambos, véase nota 13.

34. Este detalle y otras partes de esta figura están restaurados en el sarcófago del Belvedere, véase AMELUNG II (1908) p. 180 y s., núm. 73a, lám. 19.

35. La cabeza de esta figura es diferente a la de los demás, principalmente en lo que se refiere al peinado. Al igual que sucede con el niño ebrio, quizás se pretendió caracterizarlo también como un retrato.

los niños están acompañados por animales o tienen a sus pies objetos de carácter dionisiaco²⁵, los únicos comparables, en este sentido, al nuestro son uno en Cagliari y, principalmente, el que se encuentra en el Cortile del Belvedere en el Vaticano (figura 5)²⁶.

Como hemos podido comprobar, los tipos iconográficos utilizados en los sarcófagos con *thiasos* de erotes son, salvo algunas variaciones, siempre los mismos, por lo que se debe suponer que los escultores se servían de un repertorio común²⁷, quizás de una especie de libro de bocetos o de moldes en yeso. Sin embargo, en cada caso concreto, de ese repertorio se elegían únicamente aquellos tipos que se consideraban más idóneos para satisfacer el gusto propio o, más probablemente, el del comitente. Asimismo, la colocación de las figuras en el cortejo es siempre diferente²⁸, de tal forma que no hay dos sarcófagos que sean idénticos, ni siquiera muy parecidos.

Esta característica de los sarcófagos romanos, junto a otros detalles que se explicarán más adelante, suscitó dudas sobre la antigüedad de la pieza que nos ocupa, ya que en ella aparecen, salvo una excepción, exactamente las mismas figuras que en el frontal²⁹ del sarcófago que se encuentra en el Cortile Ottagono del Belvedere en el Vaticano (figura 5) que, además, están colocadas, en su mayor parte, de idéntica forma y tienen a sus pies instrumentos musicales análogos.

Las diferencias más notables que podemos observar entre ambos se deben a la menor longitud del frontal del ejemplar que estudiamos³⁰ que hizo necesario, o deseable, colocar algunas figuras en los laterales. Para el frente se escogieron los seis primeros erotes comenzando por la izquierda del sarcófago del Belvedere, el del crótalo, el de la cítara, el grupo de tres y el del odre. En el lateral izquierdo se representaron los dos niños que en el del Vaticano se encuentran a continuación hacia la derecha, es decir, el que lleva la *cista* o lámpara y el *pedum* y el que toca el címbalo. El último cupido del ejemplar en Roma, el que sujeta la *tibia*, se co-

locó en el extremo del lateral derecho, aunque en una postura diferente, y como, para guardar una simetría con el otro lateral, faltaba una figura, se creó un prototipo nuevo, que no aparece en el repertorio de los sarcófagos romanos, un cupido con los platillos del címbalo en cada mano de los brazos caídos junto a los costados³¹.

Además de estas modificaciones, hay otras que se refieren a los detalles. La más evidente afecta al niño ebrio, cuya cabeza, como ya se mencionó más arriba³², en el ejemplar del Vaticano está sin terminar y estaba pensada como retrato, y que aquí se esculpió igualándola a la de los otros cupidos. El eros del extremo izquierdo del frontal se agarra el reborde del manto, en tanto que en el del Belvedere sostiene un mango roto que debía pertenecer a una antorcha dirigida hacia el suelo³³. El tirso del niño con odre en el original la piña está en la parte inferior³⁴ y aquí en la superior. También diferente es el eros que sustenta la *tibia* que en la pieza del Vaticano se lleva la boquilla a los labios y tiene los pies cruzados³⁵, mientras que en nuestro sarcófago los tiene abiertos y simplemente agarra el instrumento como si estuviese dormido.

Asimismo, se detectan variaciones en los elementos que se encuentran a los pies de las figuras. Se prescindió de una máscara teatral satiresca que en el del Belvedere acompaña al cupido que toca el címbalo³⁶ y se simplificaron ciertos detalles como, p. e., el *pedum* a los pies del niño con el crótalo se convirtió en algo parecido a un cuerno, no se representó la cuerda que sustenta los dos platillos del címbalo³⁷ y se esculpió la siringa con todos los tubos de la misma longitud. Esta particularidad nos reafirma en la opinión de que este sarcófago no es antiguo, ya que en los ejemplares romanos este instrumento siempre tiene tubos de tamaño diverso³⁸. También extraña para una pieza romana es la decoración del reborde superior que parece una libre interpretación del motivo antiguo del cimacio jónico³⁹.

Una vez que se ha podido constatar que el sarcófago que nos ocupa no es antiguo, cabe pregun-

36. Es posible que en el momento de realizar la copia se malinterpretara este objeto, creyéndolo una cabeza cortada, lo que se debió considerar poco apropiado. O quizás, simplemente, se omitió debido a que esta figura pasó a formar parte de uno de los laterales, donde no hay ningún elemento en el suelo.

37. En el ejemplar del Belvedere si aparece, véase nota 13.

38. En el del Belvedere, pero también en otros sarcófagos, como p.e. en los de Cagliari y Baiersbronn. Véase nota 13.

39. Como en el reborde superior del sarcófago del Louvre M 605, véase nota 16.

40. En escritos y dibujos anteriores en los que se habla de piezas antiguas que se encuentran en Roma y por lo tanto también del Cortile del Belvedere no aparece este sarcófago, p. e. en la obra de Aldoandi: *Appresso tutte le statue antiche che in Roma in diversi luoghi e case particolari si veggono raccolte e descritte per M. Ulisse Aldoandi. Opera [...] in questa quarta impressione ricorreta. In Venetia appresso Giordano Ziletti MDLXII*. También los dibujos de Pierre Jacques. Ambas publicaciones nos son conocidas a través de: S. REINACH, *L'Album de Pierre Jacques sculpteur Reims dessiné à Rome de 1572 à 1577 reproduit intégralement et commenté avec une introduction et une traduction des «Statue» d'Aldoandi*, París,

1902. En la lámina 6 bis de Jacques se ve un sarcófago con *thiasos* de cupidos, pieza que se encuentra actualmente también en el Vaticano: W. AMELUNG, *Die Skulpturen des Vatikanischen Museums I*, Berlín, 1903, p. 310 y s., núm. 1, lám. 31.

41. *Indicazione Antiquaria del Pontificio Museo Pio-Clementino in Vaticano stesa da Pasquale Massi Cesenate custode del Museo stesso in Roma MDCCXCII*, Roma, 1792, p. 200 y s., núm. 33 dice «sarcófago con geni de baccanali», sin indicación de cuando ni como fue hallado.

42. En el centro del reborde superior del sarcófago se encuentra una inscripción: «MUNIFICENTIA PIUS

SEXTI P.M.». El momento en que entra este sarcófago en el Vaticano también es mencionado por W. AMELUNG, *Die Skulpturen des Vatikanischen Museums II*, Berlín, 1908, p. 180 y s., núm. 73a, lám. 19; C. PIETRANGELI, «La provenienza delle sculture dei Musei Vaticani». *Monumenti Musei e Gallerie Pontificie, Bollettino*, 8 (1988), p. 165, núm. 25 (892). Sin embargo, Pietrangeli no lo menciona en sus otros escritos sobre la creación del Museo Pio Clementino y en general sobre los Museos Vaticanos: C. PIETRANGELI, «Il Museo Clementino Vaticano», *Atti della Pontificia Accademia Romana di Archeologia, Serie III* (1951/52), p. 87-109; ibidem, «I Musei Vaticani al tempio di Pio VI», *Atti*



Figura 6.
Dibujo de E.D. Visconti del sarcófago del Cortile Ottagono del Belvedere. Foto DAI, Roma.

tarse en qué momento fue realizado, dónde, por quién y con qué intención.

Para su datación, una fecha *post quem* es el momento del descubrimiento del ejemplar en el Cortile Ottagono del Belvedere (figura 5). De la existencia de este sarcófago se tiene constancia por primera vez⁴⁰ al ser publicado en dos obras de finales del siglo XVIII. La más antigua, aparecida en 1792, es de Pasquale Massi⁴¹ y en ella únicamente se menciona dicho sarcófago en el apartado que incluye las piezas que ingresaron en el Vaticano durante el pontificado de Pío VI⁴², que comienza en 1775. La segunda publicación es la famosa obra de Ennio Quirino Visconti de 1796⁴³, que ya incluye un grabado (figura 6) que lo reproduce y donde se especifica que «proviene da incerto scavo». Por lo tanto, desconocemos en qué lugar y en qué momento fue hallada esta pieza, aunque es bastante probable que se descubriera durante el pontificado de Pío VI⁴⁴ o, a todo lo más, durante el de su antecesor Clemente XIV. Lo que se puede dar por seguro es que fue colocada en el Cortile Ottagono del Belvedere entre 1775, año en que Pío VI asume el papado, y 1792, fecha de la publicación de Massi⁴⁵.

En el grabado de Visconti el sarcófago aparece exactamente igual que en la actualidad, por lo que ya se habían llevado a cabo diversas pequeñas restauraciones que afectan principalmente al cupido que lleva el odre y el tirso⁴⁶. Llama la atención que entre las variaciones con respecto al modelo que pudimos observar en el sarcófago que nos ocupa se encuentra también la posición de la piña del tirso⁴⁷, por lo que es bastante probable que la copia se ejecutase antes de que el original fuera restaurado y quizás por alguno de los artistas del mismo taller⁴⁸. No obstante, no se puede descartar la posibilidad de que la reproducción no fuera realizada directamente a partir del modelo, sino que se utilizara algún dibujo o moldes obtenidos del sarcófago del Belvedere, también antes de la restauración de éste, y que la pieza propiamente dicha fuera esculpida en otro lugar⁴⁹.

della Pontificia Accademia Romana di Archeologia. *Rendiconti*, 49 (1976-1977); ibidem, *I Musei Vaticani cinque secoli di storia*, Roma, 1985. Tampoco aparece en: A. MICHAELIS, «Geschichte des Statuenhofes im Vaticanischen Belvedere», *Jahrbuch des Deutschen Archäologischen Instituts*, 5 (1890), p. 5-72.

43. *Il Museo Pio Clementino descritto da Ennio Quirino Visconti Direttore del Museo Capitolino. Tomo Quinto. Dedicato alla Santità di Nostro Signore Pio Sesto Pontefice Massimo in Roma MDCCXCVI (1796)*, p. 23-25, lám. XIII. También es mencionado este sarcófago algunos años más tarde en: *Nuova Descrizione di Monumenti Antichi ed Oggetti d'Arte contenuti nel Vaticano e nel Capidoglio colle Nuove Scoperte fatte alle Fabriche piu Interessanti nel Foro Romano e sue Adjacenze ec. compilata per uso de colti Viaggiatori dal Sig. Avv. D. Carlo Fea, Roma MDCCCXIX*, Roma, 1819, p. 99.

44. A pesar de que no aparece en la obra: C. PIETRANGELI, *Scavi e scoperte di antichità sotto il pontificato di Pio VI*, 2ª ed., Roma, 1958. Sin embargo, en P. PIETRANGELI, «I Musei Vaticani al tempio di Pio VI», *Atti della Pontificia Accademia Romana di Archeologia. Rendiconti*, 49 (1976-1977), p. 228 y s., dice que a finales del siglo XVIII las colecciones vaticanas se acrecentaron de manera espectacular por diversos medios: donaciones, traslados de obras de otros lugares públicos, adquisiciones y principalmente excavaciones. Estas comienzan bajo Clemente XIV pero se incrementan bajo Pío VI. Entre 1775 y 1780 se realizaron unas 130 prospecciones, no solo en Roma sino también en Ostia y Tivoli, tanto por cuenta del Vaticano como por iniciativa privada. Sobre ese tema, véase también: H. SEYMOUR, «An antiquarian handlist and the beginnings of the Pio Clementino», *Antiquity restored. Essays on the afterlife of the antique*, Viena, 1990, p. 142-153.

45. La remodelación del Cortile Ottagono se comenzó en los últimos años del pontificado de Clemente XIV y se finalizó durante el de Pío VI: MICHAELIS, op. cit., p. 56; PIETRANGELI (1951/52), p. 93 y s.; PIETRANGELI (1985), p. 53 y s., 61.

46. Esta circunstancia no tiene nada de extraña, ya que a finales del siglo XVIII en Roma era práctica habitual el trasladar las piezas descubiertas en excavaciones directamente a los talleres de los artistas, para su restauración. En lo que respecta a las del Vaticano, se realizaba bajo el control de G.B. y E.Q. Visconti: PIETRANGELI (1976-1977), p. 228 y s.; PIETRANGELI (1985), p. 59 y s.; SEYMOUR (1990), p. 142-153. Pietrangeli y Seymour dan los nombres de varios de estos artistas destacando B. Cavaceppi. Véase también: H. SEYMOUR, *Bar-tolomeo Cavaceppi eighteenth-century restorer*, Nueva York-Londres, 1982; P. EBERHARD, *Gefälschte Antike von der Renaissance bis zur Gegenwart*, Wies-Munich, 1982, p. 108 y s.; C.A. PICON, *Bar-tolomeo Cavaceppi. Eighteenth-Century restorations of ancient marble sculpture from English private collections*, Londres, 1983, principalmente p. 14.

47. En el sarcófago del Belvedere la punta del tirso que está dirigida hacia arriba está restaurada en una pieza que incluye una parte del cabello del niño que está a continuación hacia la izquierda, la coronilla del cupido del odre y la zona del reborde superior del sarcófago que está encima de ellos. Esta restauración tuvo que haber sido realizada antes de que se pusiera la inscripción alusiva a Pío VI, ya que ésta se extiende, sin interrupciones, por toda la parte central de dicho reborde. Véase nota 42.

48. En los grandes talleres escultóricos en Roma en la segunda mitad del siglo XVIII no solo se restauraba, sino que también se reproducían y falsificaban esculturas antiguas que eran adquiridas por clientes procedentes de diversos países europeos, entre los que cabe mencionar a los car-

denales españoles Azara y Despuig. Entre estos talleres destacaba el de Cavaceppi, que empleaba a más de cincuenta escultores. En el momento de su muerte había un gran número de copias y moldes en su poder. Sobre este tema en general: PICON, op. cit., p. 13 y s.; SEYMOUR (1982), p. 141 y s., 193 y s. H. SEYMOUR, «An antiquarian handlist and the beginnings of the Pio Clementino», *Antiquity restored. Essays on the afterlife of the antique*, Viena, 1990, p. 150; ibidem, «The antiquarian market in Rome and the rise of neoclassicism: a basis for Canova's new classics», *Antiquity restored. Essays on the afterlife of the antique*, Viena, 1990, p. 157, 160. En la obra: *Raccolta d'antiche statue busti teste cognite ed altre sculture antiche scelte restaurate dal cavaliere Bartolomeo Cavaceppi scultore romano. Volume terzo. In Roma MDCCCLXXII*, lám. 38, se ve el sarcófago con cortejo de cupidos que se encuentra actualmente en Varsovia. Para esta pieza, véase nota 13. Sin embargo, no existe mención alguna del sarcófago que está expuesto hoy en el Cortile Ottagono del Belvedere. Como ejemplo de un relieve copiado en el taller de Cavaceppi: E. ANGELICOUSSIS, *The Woburn Abbey Collection of Classical Antiquities*, Mainz am Rhein, 1992, p. 114, núm. 102, fig. 437 y 438. Sobre piezas de la colección del Cardenal Azara en la Casa del Labrador de Aranjuez: D. HERTEL, «Los bustos de emperadores romanos, las estatuas ideales de yeso y los retratos griegos de la Casa del Labrador de Aranjuez», *Reales Sitios*, 78 (1983), p. 17-36.

49. La realización de moldes era práctica habitual en los talleres romanos, véase la nota anterior. La Real Academia de Bellas Artes de San Fernando en Madrid poseía un número considerable procedentes en gran parte de donaciones reales: C. BEDAT, *La Real Academia de Bellas Artes de San Fernando (1744-1808). Contribución al estudio de las influencias estilísticas y de la mentalidad artística en la España del siglo XVIII*, Madrid, 1989, p. 324 y s. Uno de los muchos escultores españoles que estuvo en Roma en el último cuarto del siglo XVIII fue Juan Adán, que envió dibujos y copias en barro y yeso de esculturas antiguas: E. PARDO CANALIS, *Escultura neoclásica española*, Madrid, 1958, p. 15 y s.

Sin embargo, creemos que fue elaborada en la misma Roma en los últimos decenios del siglo XVIII, ya que muestra el gusto neoclásico por la antigüedad pero al mismo tiempo ciertas reminiscencias estilísticas del rococó. Esta datación se ve respaldada a través de la comparación de la pieza con obras de ese mismo periodo, siempre teniendo en cuenta que se trata de una escultura con un cierto encanto pero de calidad mediocre. Por ello consideramos que no hay que buscar los paralelos más cercanos, en ese sentido, en las grandes obras de la escultura del último cuarto del XVIII⁵⁰, sino en las restauraciones y reproducciones de piezas antiguas que se encuentran en diversos museos europeos.

Similares son algunas figuras masculinas que fueron añadidas a un monumento circular romano que se encuentra en la Villa Albani⁵¹, con bastante seguridad en la segunda mitad de dicha centuria⁵². Muestran, a pesar de que se trata de jóvenes y no de niños, toda una serie de características afines a las de nuestros cupidos como son los volúmenes hinchados, redondeados y mórbidos del rostro y el cuerpo, la simplificación en la manera de indicar el cabello y el ropaje, así como la consistencia pastosa de los mechones de pelo y de los pliegues de los mantos. También particularidades parecidas se observan en una imagen de Concordia sobre una placa de sarcófago, muy restaurada⁵³, y en varios

retratos modernos de emperadores flavios que se exhiben en el mismo museo⁵⁴. En los rostros de éstos últimos se advierte un cierto sentimentalismo, que no aparece en sus efigies antiguas, que es también una característica de los cupidos de nuestro sarcófago y que encontramos asimismo en otras esculturas del mismo periodo⁵⁵.

Consideramos bastante probable que la obra que estudiamos fuera realizada en un taller de Roma por un artista mediocre en el último cuarto del siglo XVIII⁵⁶. Más difícil es determinar si se esculpió como falsificación⁵⁷, o si se pensó simplemente como imitación de un ejemplar antiguo, sin ánimo de engaño, con el fin de satisfacer el gusto por el arte griego y romano, principalmente escultura, tan extendido en la segunda mitad del siglo XVIII⁵⁸. Tampoco es posible saber en qué época se trajo a España y si desde el primer momento fue llevado a Sevilla⁵⁹.

Como conclusión se puede decir que el sarcófago de la colección particular en Cataluña, aunque posee un cierto encanto, no puede ser considerado una gran obra de arte. Sin embargo, tiene importancia como ejemplo del trabajo, no de uno de los grandes artistas conocidos, sino de un artesano modesto y anónimo en el periodo de transición del rococó al neoclasicismo. Asimismo, evidencia la pasión por la escultura antigua en una época determinada de nuestra historia reciente.

50. Las falsificaciones y las imitaciones de obras antiguas son difíciles de datar debido a que el escultor intenta disimular las tendencias escultóricas del momento en que está trabajando y pretende reproducir lo mejor que puede el estilo antiguo. Véase a este respecto: R. WÜNSCHE, «Fälschungen und Ergänzungstechniken antiker Plastik», *Studien zur klassischen Archäologie. Festschrift Friedrich Hiller*, Saarbrücken, 1986, p. 187-219.

51. P. C. BOL (ed.), *Forschungen zur Villa Albani. Katalog der antiken Bildwerke III*, Berlín, 1992, p. 59-65, núm. 267, lám. 33-41 (R. M. SCHNEIDER). Principalmente las figuras 2 y 5 en lám. 39 y 36, respectivamente.

52. Bartolomeo Cavaceppi fue uno de los protegidos del Cardinal Alessandro Albani: S. HOWARD, «Boy on a Dolphin: Nollekens and Cavaceppi», *Antiquity Restored. Essays on the afterlife of the antique*, Viena, 1990, p. 81.

53. BOL, op. cit., p. 143 y s., núm. 305, lám. 94 (C. GASPARRI).

54. Dos de Tito y uno de Domiciano: BOL, op. cit., p. 376-383, núm. 386-388, lám. 259-267.

55. Pe., en obras de Cavaceppi como los bustos de «Muchacha Antonina», de Faustina Minor y de «Otho», así como en diversas figuras mitológicas: S. HOWARD, «Bartolomeo Cavaceppi and the origins of neoclassical sculpture», *Antiquity Restored. Essays on the afterlife of the antique*, Viena, 1990, p. 98-116. Sobre restauraciones de Cavaceppi y el retrato de Faustina Minor, véase también: D. GRASSINGER, *Antike Marmor-skulpturen auf Schloss Broadlands (Hampshire)*, Mainz am Rhein, 1994, p. 49 y s., núm. 1 y 2, figs. 1, 2, 26-28, 29-31, 211-214; p. 107 y s., núm. 25, fig. 194-196. También en un eros de porcelana atribuido a Volpato. Esta obra, a pesar de la diferencia de material y de dimensiones —mide 14,5 cm de altura— puede ser considerada un buen paralelo de las figuras del cortejo infantil.

56. Aunque no poseemos ninguna prueba que lo demuestre, tampoco se puede descartar con absoluta seguridad que no se trate del taller de Cavaceppi, del que está atestiguado que realizó diversas representaciones de niños: S. HOWARD, «Boy on a Dolphin: Nollekens and Cavaceppi», *Antiquity Restored. Essays on the afterlife of the antique*, Viena, 1990, principalmente p. 88 y no-

tas 58 y 59 en p. 259 y nota 67 en p. 260. Un relieve que representa a una joven delante de un templo circular ha sido atribuido a Cavaceppi. Consideramos que la manera de estructurar el cabello y los pliegues del manto de la figura es muy similar a la de los cupidos de nuestro sarcófago: M. JONES (ed.), *Fake? The art of deception*, Londres, 1990, p. 143 y s., núm. 147. Sin embargo, dada la poca calidad estilística de nuestro sarcófago, no creemos que fuese esculpido por él mismo, sino todo lo más por alguno de los muchos artistas que trabajaban con él. Véase nota 48.

57. Sobre falsificaciones de obras antiguas en general: H. LANDENDORF, «Antikenstudium und Antikenskulptur», *Abhandlungen der sächsischen Akademie der Wissenschaften zu Leipzig. Philologisch-Historische Klasse*, 46,2 (1952/53); *Fälschungen und Forschung. Ausstellung Museum Folkwang Essen Oktober 1976-Januar 1977*, Essen, 1976, p. 17-43; F. HASKELL-N. PENNY, *Taste and the Antique: the lure of classical sculpture 1500-1900*, New Haven-Londres, 1981; P. EBERHARD, *Gefälschte Antike von der Renaissance bis zur Gegenwart*, Wies-Munich, 1982; K. TÜRRE, *Fälschungen antiker*

Plastik seit 1800, Berlín, 1984; WÜNSCHE, op. cit.; M. JONES (ed.), *Fake? The art of deception*, Londres, 1990, principalmente p. 32 y s., p. 132-152; P. EBERHARD, *Die falsche Göttin. Geschichte der Antikensfälschung*, Leipzig s.a., principalmente p. 82. Existe en Oslo un sarcófago falsificado que fue realizado entre 1857 y 1935: G. GRIMSTAD, «La centauromaquia sur sarcófago di Oslo e sui prototipo», *Römische Mitteilungen*, 79 (1972), p. 276-316, lám. 123-129. En algunos casos estas falsificaciones incluían algunos fragmentos de obras antiguas como, p.e., la famosa vasija realizada por Piranesi: J. SCOTT, «Some sculpture from Hadrian's villa, Tivoli», *Piranesi e la cultura antiquaria gli antecedenti e il contesto*, 2ª ed., Roma, 1985, p. 343 y s.; JONES op. cit., p. 133, figura 5.

58. Este interés no era demostrado únicamente por estudiosos o coleccionistas ricos, sino también por otras personas pertenecientes a estratos menos adinerados de la sociedad. Estas personas, en general, no podían pagar grandes sumas, por lo que se conformaban con copias o moldes: H. SEYMOUR, *Bartolomeo Cavaceppi eighteenth-century restorer*, Nueva York-Londres, 1982, p. 193 y s.; JONES, op. cit., p. 132 y s.

59. Es conocido que a partir de finales del siglo XVII se importaron desde Roma ingente cantidad de piezas artísticas procedentes de Francia e Italia, que llegaban principalmente a los puertos de Alicante, Cádiz y Sevilla: V. DE MERGELINA Y MOLINA-M. C. SÁNCHEZ-ROJAS, «Francisco Salcillo y la escultura del siglo XVIII», *Catálogo de la exposición «Francisco Salcillo y el Reino de Murcia en el siglo XVIII»*, Murcia, 1983, p. 132 (agradezco a J. M. Noguera el haberme proporcionado esta cita bibliográfica). Sobre la formación de la colección del Museo del Prado con esculturas procedentes de Italia: P. LEÓN, «La colección de escultura clásica del Museo del Prado». En: S.F. SCHRÖDER, *Catálogo de la escultura clásica del Museo del Prado I. Los retratos*, Madrid, 1993, p. 1-21. Sin embargo, según nuestros conocimientos, este sarcófago no aparece en ninguna recopilación de obras antiguas en España realizada desde el último cuarto del siglo XVIII, p.e. E. HÜBNER, *Die antiken Bildwerke in Madrid*, Berlín, 1862.