

El sarcófago *Mattei*: Rea Silvia y el origen del linaje romano

María Isabel RODRÍGUEZ LÓPEZ
Universidad Complutense de Madrid

1. EL *SARCÓFAGO MATTEI* Y LA LEYENDA DE LA FUNDACIÓN DE ROMA

Los relieves que decoran el frente y los laterales del conocido sarcófago *Mattei* se hallan actualmente dispersos: por una parte, el frente está encajado en uno de los muros del *Palazzo Mattei* de Roma (Inventario, 61) (Fig. 1), y los laterales forman parte de las colecciones escultóricas del Museo Pío Clementino, en el Vaticano (Figs. 2 y 3).

Su estilo barroquizante y su iconografía los sitúan en época severiana, en torno a 220-230 d.C. El asunto representado en el frente es el estupro de Marte con Rea Silvia, de cuya unión nacerían Rómulo y Remo, los gemelos fundadores de Roma, quienes aparecen amamantados por la loba en uno de los laterales del sarcófago, mientras el otro lado menor muestra la imagen del río Tíber personificado. En el *Museo della Civiltà Romana* existe una copia en yeso que permite contemplar el sarcófago completo¹.

La leyenda de la fundación de Roma nos es bien conocida a través de Tito Livio. Dicho autor explica detalladamente en su obra el origen troyano de la dinastía Silvia, la violencia fratricida entre Amulio y Numitor y el destino de Rea Silvia, virgen Vestal violada por el dios Marte y castigada por ello en su condición de sacerdotisa:

Después reina Proca. Éste engendra a Númitor y Amulio; a Númitor, que era el mayor de sus hijos, lega el antiguo reino de la familia Silvia. Pero pudo más la violencia que la voluntad paterna o el respeto a la edad. Tras expulsar a su hermano, reina Amulio. Añade crimen a crimen; eliminó la descendencia masculina de su hermano, y a la hija de éste, Rea Silvia, la eligió Vestal, quitándole bajo capa de honrarla con la virginidad perpetua la esperanza de ser madre. Pero, en mi opinión, era una exigencia del destino el nacimiento de una ciudad tan grande y el principio del imperio mayor del mundo después de la potencia divina. La Vestal, víctima de una violación tuvo un parto doble, y bien porque ella lo creyera así, bien porque la complicidad de un dios dignificaba su culpa, atribuyó a Marte la complicidad de su sospechosa descendencia. Pero ni los dio-

¹ Sala 6, n.6 (http://www.museociviltaromana.it/es/percorsi/percorsi_per_sale/sezioni_storiche/sala_v_vi_leggende_ro_mane_e_civilta_primitiva_le_origini_di_roma/sarcofago_mattei_220_d_c_circa).

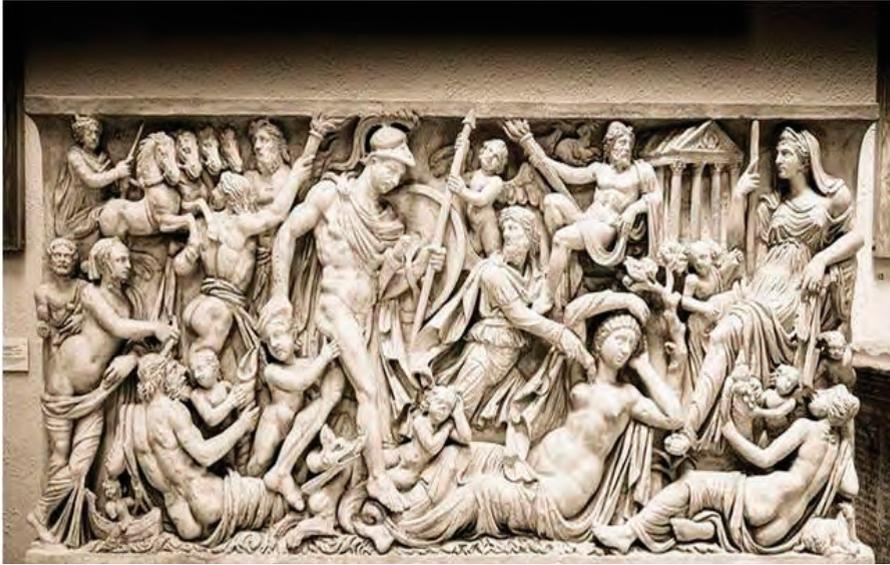


Fig. 1. Frente del sarcófago Mattei empotrado en un marco de estuco
Imagen tomada de <https://www.flickr.com/photos/69716881@N02/10018077605>

ses ni los hombres la libraron a ella o a sus vástagos de la crueldad del rey: la sacerdotisa fue apresada y metida en la cárcel; a los niños mandó el rey que los arrojaran al curso del río² (Fig. 4).

La leyenda de Rea Silvia fue adquiriendo nuevos matices gracias a otros autores³, y tales añadidos constituyen fuente para las representaciones artísticas, como veremos a continuación. López Fonseca diferenció en su trabajo los tres aspectos más significativos de dichas variaciones, relativas a su linaje, a su violación y a su muerte; de ellos, la violación constituye el momento más repetido por los artistas en la Antigüedad, mientras que los detalles relativos a su final fueron los predilectos en la iconografía de la Edad Media⁴.

Es Ovidio (*Fasti* III, 9-20) quien nos ofrece el texto que habría de ser más recreado en el arte romano. Según nos refiere el poeta de Sulmona, la Vestal fue violada mientras dormía, lo que se aprecia a través de la iconografía, ya que, en no pocos casos, se

² T. Livio, *Historia de Roma*, trad. Antonio Fontán, Madrid, 1987.

³ Además de Livio, también recogen la leyenda los siguientes autores y obras: Dion.Hal.176-8; Ov., *Fast.* 111 9-45; Strab., V 229; Plut., *Rom.* 3; App., *Reg.* 1 2; Iust., XLIII 2; Aur. Vict., *Oeo* 19-21; Aur. Vict., *Vir.* 1; Serv., *ad Aen.* 1 273; Aug., *Ciu.* XVIII 21; que, junto con otros testimonios, más breves, ayudan a dibujar la leyenda. LÓPEZ FONSECA, Antonio: «*Iliá Rea Silvia*. La leyenda de la madre del fundador de Roma», *Estudios Clásicos*, 100 (1991), pp. 43-54.

⁴ Dioniso de Halicarnaso (1, 78, 5) señala que según la ley las mujeres que cometen dicha falta deben ser enterradas vivas y además, enumera las diferentes versiones del final de Rea Silvia dadas por otros autores: su encarcelamiento, o su encierro en un lugar vigilado. Plutarco apunta la intercesión de Anto por su prima Iliá y Estrabón (V, 229) opta por la versión del asesinato. Cf. LÓPEZ FONSECA, Antonio: *op. cit.*, pp. 52-54.



ha representado la personificación de *Somnus*, genio del sueño:

Entonces también estabas desarmado, cuando la sacerdotisa romana te tomó para que dieras tu magnífica semilla a esta ciudad. Silvia la vestal en la mañana buscaba agua para lavar los objetos sagrados. Había llegado a una ribera que descendía por un suave sendero, quitó encima de su cabello una tinaja de barro y, agotada, se sentó en el suelo y recibió los vientos con el pecho descubierto y arregló sus cabellos despeinados. Mientras estaba sentada, los sauces sombríos, las aves cantoras y el leve murmullo del agua le produjeron sueño. El blando reposo, furtivamente, sorprendió a sus ojitos vencidos y su mano, vuelta lánguida cayó de su mentón. Marte la ve, desea a la que vio, posee a la que deseó y con su divino recurso disimuló su asalto. Se marchó el sueño, ella queda embarazada; ya era claro que en sus entrañas estaba el fundador de la ciudad de Roma⁵.

Figura 2. Lateral del sarcófago Mattei. Rea Silvia, Amulio (?), y el Tíber Imagen tomada de: http://www.davidmacchi.com/tourguide/Museo_Pio_Clementino_files/Media/IMG_0797/IMG_0797.jpg?disposition=download

Fig. 3 Lateral del sarcófago Mattei con representación del Lupercal Imagen tomada de: http://www.davidmacchi.com/tourguide/Museo_Pio_Clementino_files/Media/IMG_0796/IMG_0796.jpg?disposition=download

2. DESCRIPCIÓN DE LOS RELIEVES DEL SARCÓFAGO: ANÁLISIS ICONOGRÁFICO

Como señalábamos, el frente del sarcófago que nos ocupa describe a través de sus imágenes la violación de la Vestal por el dios Marte; ambas figuras ocupan el centro de la composición y entre ellas se sitúa la personificación del Sueño. Se ha representado

⁵ Traducción de RADIMINSKI, Maricel: «Marte y Rea Silvia: historia de una genealogía», *Anales de Filología Clásica*, 26 (2013), p. 69.

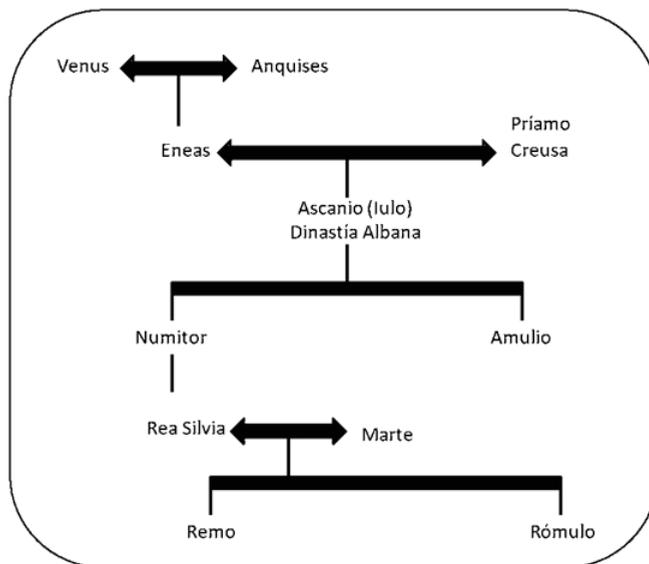


Fig.4 Genealogía de Rómulo y Remo, de acuerdo con Tito Livio. Elaboración de la autora

el momento previo al estupro, cuando *Somnus* está vertiendo su ambrosía sobre la joven y el dios de la guerra está a punto de alcanzarla, avanzando a paso ligero. Alrededor de este grupo central se distribuyen otros personajes que completan el conjunto: en el margen izquierdo está Océano, identificado por la presencia de un *Ketos* marino y un tritoncillo que sostiene una caracola en sus manos y una pequeña embarcación; el Titán posee pinzas de crustáceo en las sienes (*chelai*) está recostado y visto de espaldas al espectador.

En el lado opuesto, también recostada sobre su elemento, se halla la personificación de *Tellus*, la tierra primordial, con una cornucopia llena de sus propios dones y rodeada de pequeños genios infantiles alusivos a su fertilidad y una cabra. La diosa Vesta⁶, entronizada, sostiene un cetro con su diestra con solemne actitud. Está situada por encima de la figura de *Tellus*: lleva la cabeza velada y corona de emperatriz como es habitual en su iconografía imperial. Cerca de la diosa se ha representado un templo tetrástilo de orden corintio coronado por frontón triangular⁷.

⁶ En ocasiones esta figura se ha identificado con Venus, madre de Eneas y antepasada divina de la *gens Iulia*. En nuestra opinión, la actitud grave de la figura, su porte virginal y su indumentaria en exceso recatada no es la que define a la diosa del Amor, sino a la Virgen que personificaba y custodiaba el sagrado fuego de Roma.

⁷ Las descripciones del sarcófago que hemos podido conocer, se refieren a este edificio como el templo de Vesta. No podemos descartar que se trate de una evocación del edificio consagrado a la diosa del fuego y del hogar, aunque sorprende el hecho de que no sea un monóptero, estructura habitual en los templos a ella consagrados. Podría pensarse, sin embargo, que se tratara de una evocación del *Atrium Vestae*, el Colegio de las Sacerdotisas consagradas a la diosa,

Sentado junto al citado edificio, otro personaje masculino semidesnudo, con una gran antorcha encendida en la mano y con la cabeza tocada con un gorro puntiagudo (gorro que caracteriza a los trabajadores) puede ser identificado con Vulcano, dios de la fragua y el fuego. En el margen izquierdo del conjunto se han representado dos personajes, uno masculino y otro femenino, tradicionalmente identificados con Aca Laurentia y con Faústulo (o bien una ninfa y un pastor respectivamente).

Cerrando la composición por el ángulo superior izquierdo, aparece el Sol, con corona radiada, conduciendo su cuadriga en posición ascendente para indicar en qué momento tuvo lugar el encuentro amoroso. Dioniso de Halicarnaso y Plutarco se refieren a un fenómeno sobrenatural acontecido en el instante de la unión, un eclipse de sol, que parece visibilizarse plásticamente con la presencia del carro solar mencionado⁸. Dicho motivo, ascendiendo en el cielo, aparece también en uno de los frescos del muro norte del triclinio «R» de la *Domus Fabii Secundi* en Pompeya (V 4, 13), hoy en el Museo Arqueológico Nacional de Nápoles⁹.

Precediendo la cuadriga solar se han representado otros dos personajes de compleja identificación, uno de ellos (imberbe) con una antorcha encendida en su diestra y dinámica actitud y el otro barbado y de reposada compostura, que dirige su mirada hacia el carro solar. Completan el conjunto, rellenando todo el espacio en una deliberada tendencia estilística hacia el *horror vacui*, varias figuritas infantiles entre las que se destaca un Cupido volador sito en posición central, que sostiene enérgicamente la lanza de Marte y con tal gesto sugiere el desarme del dios y su inminente deseo amoroso. Otro de los pequeños amores, recostado sobre la pierna de la Vestal, ha sucumbido como ella a los efluvios del Sueño. El medio natural, el bosque donde tiene lugar la violación, queda evocado por varios animales (situados junto a Vulcano) y el árbol que separa a Rea Silvia de la diosa Vesta, tal vez una prefiguración de la higuera gracias a la cual salvarían sus vidas Rómulo y Remo (Fig. 1).

Atendiendo a las figuras centrales, merece señalarse que la imagen de Marte ha sido deliberadamente magnificada por los escultores, que la han dotado de unas dimensiones más grandes que las que tienen el resto de las figuras. Sus dimensiones sólo son comparables a las de la diosa Vesta, enaltecida jerárquicamente en virtud de su divina naturaleza; el manierismo en el tratamiento de las figuras, de canon alargado, contribuye a subrayar el rango divino. El dios aparece semidesnudo, con un manto abrochado mediante una fíbula en el hombro derecho; va tocado con yelmo y sostiene lanza, espada y escudo con su brazo izquierdo. Su pierna derecha adelantada y su mano derecha apoyada sobre un amorcillo (que hace ademán de conducirlo hacia su objetivo), sugieren la sensación de premura. Por otra parte, la mirada del dios que se dirige fijamente hacia la tierra donde yace dormida Rea Silvia, parece estar fundamentada en los versos de

situado junto al templo, en el mismo corazón del foro romano.

⁸ GERSHT, RIVKA; MUCZNIK, Sonia: «Mars and Rhea Silvia» *Gerión*, 6 (1988), p. 124.

⁹ Imagen disponible on-line: <https://pompeiiinpictures.com/pompeiiinpictures/R5/5%2004%2013%20p2.htm>

Ovidio ya mencionados: «Marte la ve, desea a la que vio...».

Sumida en un profundo letargo y recostada junto a un árbol, la joven vestal muestra su cuerpo desnudo al dios, provocando su deseo. La posición de sus brazos (especialmente de su brazo derecho) es sobradamente conocida en numerosas escenas de personajes durmientes (Ariadna, Endimión y otros), por lo que debemos considerarla como un gesto convencional de representación del sueño; se trata de una actitud que indica placidez y, en opinión de algunos autores, también de disposición o entrega amorosa. Analizando la postura o «esquema compositivo», puede apreciarse que está en relación con una postura o actitud general de laxitud del cuerpo, con las piernas semiflexionadas.

B. Sismondo-Ridgway ha señalado que la utilización de tal esquema experimentó una evolución con el paso del tiempo: habiendo sido en el mundo arcaico una pose caracterizadora de los cadáveres, pasó a ser distintivo iconográfico de los durmientes en el arte helenístico y que más tarde sería también un indicador del reposo de algunos personajes en estado de vigilia (Apolo Liceo, Amazonas...) ¹⁰. Sin embargo, no compartimos completamente las afirmaciones de dicha autora que parecen estar basadas únicamente en los prototipos escultóricos, ya que no faltan ejemplos de personajes durmientes desde el arcaísmo griego ¹¹ donde dicho esquema fue utilizado convencionalmente para representar el sueño y los durmientes, sin más connotaciones. Esta convención iconográfica pasaría pronto a los repertorios romanos, de tal suerte que en la Roma altoimperial son conocidas las representaciones de figuras dormidas caracterizadas del mismo modo, y ya en relación con episodios míticos asociados a la unión amorosa, como por ejemplo la Ariadna del panel de pasta vítrea hallado en la casa de Marcus Fabius Rufus de Pompeya, cuya iconografía ha sido interpretada como una imitación de relieves ebúrneos (Museo Arqueológico Nacional de Nápoles, Inv. n.º 153652) ¹². También algunos frescos de las mansiones pompeyanas muestran a la hija de Minos dormida y con análoga actitud ¹³.

Por otra parte, como ha señalado Maria Emanuela Oddo, a propósito del mito de Endimión, las fuentes literarias e iconográficas parecen apuntar a la convergencia de conceptos aparentemente contradictorios, como sueño, muerte, embriaguez y placer sensual:

I morenti perdono definitivamente ogni facoltà fisica e psicologica, i dormienti si trovano in un momento di sospensione della ragione, i simposiasti hanno rinunciato a un

¹⁰ SISMONDO RIDGWAY, Brunilde: «A History of Five Amazons», *American Journal of Archaeology*, 78 (1974), pp. 9-12.

¹¹ Entre los ejemplos de la Grecia arcaica merece destacarse la pintura de una ménade dormida acosada por un sátiro que decora una hidria del Pintor de Cleofrades (s. VI a.C.), conservada en el Museo de Antigüedades de Museum of Seine-Maritime, Rouen. Como ejemplo del período clásico baste la figura de Polifemo ebrio y dormido que aparece en una cratera de caliz atribuida al Pintor de los Cíclopes que conserva el Museo Británico (1947,0714.18).

¹² Pompeya (VII, 16, 22).

¹³ Casa dei Capitelli colorati o Casa di Arianna, Pompeya (VII 4, 31-51). También de la Casa de Lucius Caecilius Iucundus, en Pompeya (V, 1,26) procede otra Ariadna, esta vez abandonada por Teseo, con el gesto del brazo derecho que venimos analizando.

certo grado di lucidità intellettuale in cambio di un maggiore slancio immaginativo ed emotivo, le capacità razionali degli amanti sono dissolte da Eros nel momento del piacere. L'alterazione della coscienza razionale, tuttavia, rende il soggetto inattivo e provoca anche un drastico calo delle capacità difensive: il gesto del braccio che circonda la testa rende esplicita la vulnerabilità della figura, esponendo letteralmente il fianco all'attacco degli avversari [...] La perdita del controllo su sé stessi e la vulnerabilità dipenderanno, in questo caso, da una condizione emotiva, dal *vulnus d'amore* che rende i soggetti inermi, tanto più nella disparità tra il polo umano e quello divino della coppia¹⁴.

Algunos estudiosos han señalado que la alegoría del sueño mítico (Ariadna, Endimión o Rea Silvia) fue usada en el arte funerario a menudo para expresar una idea serena de la muerte y el consuelo, porque los pone en contacto con la divinidad o, nuevamente, porque cuando se despierten se encontrarán en un estado de felicidad gracias al dios que los lleva con él¹⁵.

La personificación de *Somnus*, el Sueño, ocupa el lugar central del relieve. Aunque su tamaño es mucho menor que el de Marte, su presencia es fundamental, ya que ayuda al dios en su propósito erótico, dirigiendo hacia él su mirada y vertiendo su poderoso jugo sobre el pecho de la joven Rea Silvia. Es una figura barbada, que representa a un anciano de dinámica posición con los pliegues de su indumentaria movidos diagonalmente y rostro marcado por el *pathos* barroco. No son fácilmente perceptibles sus alas explayadas (de mariposa) debido al horror vacui de la composición, que apenas deja ver una de ellas. Volviendo a la figura de la Rea Silvia del sarcófago *Mattei*, nótese que va peinada a la manera de las emperatrices del período severiano, con el cabello cuidadosamente repartido a base de elaboradas ondulaciones que recuerdan la iconografía habitual de los retratos de Julia Domna o Julia Cornelia Paula, entre otras. También es característico del arte de los Severos el canon manierista de las figuras y el empleo pródigo del trépano, especialmente visible en los cabellos y barbas de los personajes masculinos, donde puede llegar a formar surcos (véase, por ejemplo, la cabeza de *Somnus*, la figura que posee mayor *pathos* del elenco). Los plegados de los ropajes, bastante movidos diagonalmente al modo barroco, resultan algo duros en su factura que denota ya una cierta pérdida de naturalismo frente a los modelos precedentes. Puede apreciarse también que los modelos humanos responden a prototipos convencionales, dramáticos los masculinos y de tintes más clásicos y suaves los femeninos. El *horror vacui* de la composición no impide que la atención del espectador se dirija hacia la figura de Marte, engrandecida por la perspectiva de *sotto in su*, de tal suerte que el centro del panel con sus tres figuras (el dios guerrero, el Sueño y la joven durmiente) sean el principal foco de interés visual y semántico del conjunto.

¹⁴ ODDO, María Emanuela: «Appunti per un'analisi dello schema di Endimione in ambito greco-ellenistico con una galleria iconografica», *Rivista Ennagramma*, 122 (2014). Versión electrónica disponible *on-line*: http://www.ennagramma.it/eOS/index.php?id_articolo=2097.

¹⁵ DALL'AGLIO, Michele: *I Sarcofagi tra II e IV secolo d.C. Problemi di Iconologia*, Alma Mater Studiorum, Università di Bologna (Tesis Doctoral inédita, 2008), pp. 25ss. (http://amsdottorato.unibo.it/2030/1/dall%27aglio_michele_tesi.pdf).



Fig. 5. Dibujo atribuido al taller de Pisanello. Hacia 1432. Biblioteca Ambrosiana de Milán. Imagen tomada de: <https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/d/dd/>

La leyenda fundacional de Roma continúa en los paneles laterales del sarcófago, tallados en bajorrelieve. En uno de ellos (Fig. 2) aparece el Lupercal (representado convencionalmente mediante un arco de factura tosca y aspecto rugoso), en cuyo interior destaca la figura de Luperca y los pequeños gemelos que succionan afanosamente de sus ubres; la loba vuelve la cabeza hacia los niños, de acuerdo con un modelo iconográfico habitual (un verdadero medio de exaltación y propaganda política) en las emisiones monetales desde época republicana (siglo III a.C.) hasta el Bajo imperio (muy popular en tiempos de Constantino el Grande). El mismo prototipo aparece repetidas veces en la gran escultura, como demuestran los relieves de la fachada del *Ara Pacis*. En el sarcófago *Mattei*, detrás de la cueva aparecen dos pastores de gesticulante actitud, bien caracterizados por sus ropas (sombbrero de ala ancha y túnica que deja libre un hombro) y porque sostienen sendos *pedum* en sus manos. Sus figuras nos remiten a Fáustulo, que encontró a los niños en el Lupercal y los llevó consigo.

El otro lado menor del sarcófago (Fig. 3) muestra un paisaje rocoso con varios árboles en el que destaca una personificación del Tíber en primer término, una figura grandiosa que domina la composición: es un personaje de avanzada edad, larga barba y anatomía muy musculada que se recuesta cómodamente sobre un



vaso manante (atributo iconográfico por antonomasia de los dioses-río) del que fluye su caudal. En la zona superior del relieve, aparecen representados una mujer velada y un personaje masculino con indumentaria militar, figuras que han sido identificadas con Rea Silvia y su tío Amulio, que la conduce forzadamente por la pendiente que parece bajar hasta el río. El gesto del Tíber bien podría indicar la acogida en su propio seno, ya que levanta el brazo derecho y dirige su mirada hacia arriba. En el margen superior derecho del cuadro, un personaje masculino desnudo sedente y barbado, que sostiene una rama lacustre en su mano, podría ser identificado con *Anno*, afluente del Tíber y asociado también a la leyenda de la Vestal. Creemos que esta imagen está relacionada con la elegía VI del libro III de los *Amores* de Ovidio, texto que se refiere la unión de Rea Silvia con el númer fluvial:

No te pasaré en silencio a ti, que, rompiendo entre las duras peñas, riegas con tus espumosos raudales los campos de Tibur Argeo; ni a ti, a quien sedujo Iliá, aunque descompuesta, mal vestida y delatando las señales de sus uñas en el cabello y semblante. Quejosa de la crueldad de su tío y el crimen de Marte, erraba por las márgenes solitarias; el río la vió desde sus rápidas ondas, y alzando por encima de ellas la cabeza, en

Fig. 6. Dibujo de Biaggio Puppini. Collection of the Duke of Devonshire, Chatsworth House, UK Imagen tomada de: <https://www.meisterdrucke.com/kunstdrucke/Biagio-Pupini/63740/Anbetung-des-Heiligen-Kindes.html>.



Fig. 7. Anónimo Coburgensis (activo 1550-55). Codex Coburgensis HZ II, plate 9

Imagen tomada de:
https://iconographic.warburg.sas.ac.uk/vpc/VPC_search/pdf_frame.php?image=00024870.

ronca voz le dijo: «¿Por qué, ¡oh Iliá!, linaje de Laomedonte el de Ida, recorres mis riberas con tal ansiedad?; ¿por qué desechas tus adornos?; ¿por qué vagas solitaria?; ¿por qué la blanca cinta no sujeta tu esparcida cabellera?; ¿por qué lloras y empañas el brillo de tus húmedos ojos, y con irritada mano golpeas el desnudo pecho? Tiene un corazón de roca o de hierro quien sin lástima ve deslizarse las lágrimas por una hermosa cara. Iliá, depón el miedo; mi palacio te acogerá, y los ríos formarán tu cortejo. Iliá, deja de temer; «dominarás sobre cien o más Ninfas, porque en mis ondas habitan cien o más. Sólo te ruego, vástago de la sangre troyana, que no me desprecies, y ten la seguridad de que mis regalos excederán a mis promesas». Dijo, y ella, inclinando con modestia la mirada al suelo, humedecía en tibio llanto su seno. Tres veces quiso darse a la fuga, y otras tantas quedó inmóvil al borde de las próximas aguas: el miedo le privó del aliento para huir; por fin, se mesó con enemiga mano el cabello, y sus trémulos labios prorrumpieron en amargas quejas: «Pluguiese al cielo que, virgen todavía, mis cenizas fuesen recogidas y sepultadas en la tumba de mis padres. ¿Por qué siendo vestal fui invitada a las antorchas de Himeneo, y con vergüenza mía quedé incapacitada para velar el sacro fuego de Ilión? ¿Qué me detiene? Ya los dedos del vulgo me señalan como una adúltera; acabe esta atroz ignominia que delata mi frente.» Dice así, y cubriendo con el vestido los tímidos ojos, se precipita resuelta en la veloz corriente [...]»¹⁶.

¹⁶ Ovidio, *Amores* (trad. Germán SALINAS, *Líricos y elegíacos latinos*, Madrid, Librería de Perlado, Páez y Cía, 1913-1914).



Fig. 8. Battista Franco (1510-1561). Medidados S. XVI. Museo del Louvre, inv. 4965 r <https://fr.muzeo.com/reproduction-oeuvre/mars-et-rhea-silvia/giovanni-battista-franco-dapres>.



Fig. 9. Grabado sobre papel atribuido a Marcantonio Raimondi o Giulio Bonasone. 1520-1550. London, British Museum. Imagen tomada de: https://www.britishmuseum.org/research/collection_online/collection_object_details.aspx?objectId=1471462&partId=1&people=95050&peoA=95050-1-7&view=list&sortBy=producerSort&page=1.

3. LA PROYECCIÓN DEL *SARCÓFAGO MATTEI*: ROMA Y SUS PERVIVENCIAS

El esquema compositivo de las figuras centrales del sarcófago *Mattei* fue muy popular en la Roma imperial, como se evidencia a través de numerosas representaciones iconográficas en diferentes soportes (gemas, monedas, pinturas, mosaicos y relieves de diversa naturaleza)¹⁷. La iconografía del encuentro amoroso

¹⁷ NEIRA JIMÉNEZ, María Luz: «Rea Silvia» en VV.AA., *Supplementum zum Lexicon Iconographicum Mythologiae Classicae* (LIMC), Zürich/München, Artemis Verlag, 2009.



Fig. 10. Bernard de Montfaucon, *L'antiquité expliquée et représentée en figures / Antiquitas explanatiore et schematibus illustrata* (Band 1,1): *Les dieux des Grecs & des Romains*— Paris, 1722. Imagen tomada de: <https://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/montfaucon/1722/0308/image>

aparece repetidamente en el arte funerario, acaso por los motivos simbólicos expuestos anteriormente. Ejemplos de ello son, entre otros, el sarcófago del Museo Laterano (Museo gregoriano Profano)¹⁸, el sarcófago de Amalfi¹⁹, el relieve romano del Palacio Barberini de Roma, una de las escenas del frente del sarcófago del Palazzo Mattei (Roma), o el sarcófago del Museo Nacional Romano (inv. 310683).

Tales relieves debieron de causar gran impacto entre los artistas del Renacimiento, quienes dibujaron en no pocas ocasiones, como modelos formales de imitación y estudio las figuras y actitudes de los personajes representados en la obra que nos ocupa. Conservamos hoy varios dibujos y grabados que así lo evidencian. Un dibujo atribuido al taller de Pisanello, realizado hacia 1431-32 (Biblioteca Ambrosiana de Milán) es testimonio de dicho interés anticuario citado ya en el primer Renacimiento (Fig. 5). Ya del siglo XVI, otros elocuentes ejemplos de lo que señalamos son el dibujo atribuido a Biaggio Pupini (activo 1511-1551), actualmente en *Chasworth House* (inv. 907 A) (fig.6), una de las estampas del *Codex Corbugensis* (Fig. 7), así como las magníficas estampas de Battista Franco (*Musée du Louvre*) (Fig. 8) y Giulio Bonasone (*British Museum*) (Fig. 9), probablemente basado en Marcantonio Raimondi. Esta última resulta de parti-

¹⁸ <https://www.flickr.com/photos/69716881@N02/17677135634>.

¹⁹ Este sarcófago sería utilizado en el siglo XIII por el archidiacono de Amalfi Cesario de Alanio. Véase <http://museodiocesanoamalfi.it/app/en/434-2/>.

cular interés iconográfico, dado que el autor se ha inspirado en las figuras del antiguo relieve, copiándolas de forma casi idéntica, e intercalando con ellas alguna figura de su propia invención, pero las ha separado, situándolas en un paisaje idílico con abundante vegetación y un enorme edificio almenado (que sustituye al templo tetrástilo del *Sarcófago Mattei*). Merece señalarse, asimismo, que los relieves del frente del sarcófago que venimos analizando fueron utilizados por el erudito francés Bernard de Montfaucon (1655-1741) en su célebre obra titulada *L'antiquité expliquée et représentée en figures*²⁰ (París, 1719). Uno de los grabados de dicha obra reproduce los relieves del frente del sarcófago romano de forma casi idéntica, pero bajo un epígrafe equivocado, ya que el autor se refiere a dicha imagen como el «Adulterio de Marte y de Venus» (Fig. 10) confundiendo la figura de Rea Silvia con la de una Venus dormida, iconografía que como es bien sabido, fue muy popular en el arte del Renacimiento.

CONSIDERACIONES FINALES

El análisis iconográfico contenido en estas líneas nos ha permitido evocar la leyenda de la fundación de Roma y reflexionar acerca de cómo los artesanos y artistas romanos utilizaron dichas narraciones en aras de la expresión plástica de mensajes iconológicos diversos. Por su propia naturaleza, el tema fundacional de la *Vrbs* relata el origen de un linaje y era susceptible de ser utilizado como justificación del Imperio mismo, razón por la cual estuvo asociado a la propaganda política, especialmente a partir del siglo I. Así se puede entender su plasmación en los cuños monetales y en numerosas obras artísticas asociadas a contextos públicos.

Hemos podido verificar también que las imágenes de la antigua Roma sirvieron como modelos para los artistas del Renacimiento, que las admiraron y utilizaron en su aprendizaje y se sirvieron de ellas para crear sus propias composiciones. Nos hemos preguntado cuál pudo ser la razón del desarrollo y popularidad del tema analizado como motivo de decoración en los frentes de los sarcófagos romanos. Es sencillo imaginar *a priori* la relación simbólica entre el sueño y la muerte, ya señalada por algunos autores y en virtud de ella, considerar que pudiera tratarse de un tema adecuado (decoroso) para el ornamento de un contenedor funerario. Sin embargo, teniendo en cuenta que la iconografía funeraria es portadora de mensajes de honda significación, parece posible que las imágenes fueran vehículos de una connotación simbólica en relación con la promesa de vida en el más allá, sin olvidar la idea asociada al mero lenguaje de propaganda romana. Quizás en ese sentido pudieran entenderse las imágenes que aparecen en los lados menores del sarcófago, con la presencia de Tiber vivificador, una figura de enorme presencia y en cuyo seno pudo «renacer» la Vestal, tras la muerte.

²⁰ Es una obra en 15 volúmenes, ilustrados con hermosos grabados en los que se atiende a la explicación de religión, indumentaria, navegación, ceremonias, armas y otros temas de la antigüedad grecorromana, Egipto y los galos. Véase Poulouin (1995). También puede accederse a la edición digitalizada por la Universidad de Heidelberg: <https://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/montfaucon1722>.

FUENTES CLÁSICAS

Tito Livio, *Historia de Roma* (trad. Antonio FONTÁN), Madrid 1987.

Ovidio, *Amores* (trad. Germán SALINAS: LÍRICOS y *elegíacos latinos*, Madrid, Librería de Perlado, Páez y Cía, 1913-1914).

BIBLIOGRAFÍA

DALL'AGLIO, Michele: *I Sarcofagi tra II e IV secolo d.C. Problemi di Iconologia*. Alma Mater Studiorum, Università di Bologna (Tesis Doctoral inédita, 2008).

GERSHT, Rivka y MUCZNIK, Sonia: «Mars and Rhea Silvia» *Gerión*, 6 (1988), pp. 113-133.

KOORTBOJIAN, Michael: *Myth, Meaning, and Memory on Roman Sarcophagi*, Berkeley/Los Angeles/London, University of California, 1993.

LÓPEZ FONSECA, Antonio: «Iliia Rea Silvia. La leyenda de la madre del fundador de Roma», *Estudios Clásicos*, 100 (1991), pp. 43-54.

MCNALLY, Sheila: «Ariadne and Others: Images of Sleep in Greek and Early Roman Art», *Classical Antiquity*, 4/2 (1985), pp. 152-192.

NEIRA JIMÉNEZ, María Luz: «Rea Silvia» en VV.AA., *Supplementum zum Lexicon Iconographicum Mythologiae Classicae* (LIMC), Zürich/München, Artemis Verlag, 2009.

ODDO, Maria Emanuela: «Appunti per un'analisi dello schema di Endimione in ambito greco-ellenistico con una galleria iconografica», *Rivista Ennagramma*, 122 (2014).

POULOUIN, Claudine: «L'Antiquité expliquée et représentée en figures (1719-1724) par Bernard de Montfaucon», *Dix-Huitième Siècle*, 27 (1995), pp. 43-60.

RADIMINSKI, Maricel: «Marte y Rea Silvia: historia de una genealogía», *Anales de Filología Clásica*, 26 (2013), pp. 63-78.

SISMONDO RIDGWAY, Brunilde: «A History of Five Amazons», *American Journal of Archaeology*, 78 (1974), pp. 9-12.

ZANKER, Paul y EWALD, B. C.: *Vivere con i miti. L'iconografia dei sarcofagi romani [Mit Mythen leben. Die Bilderwelt der römischen Sarcophage*, Monaco [2004]. traducción de Flavio Cuniberto, Roma, 2008.

WEBGRAFÍA

www.museociviltaromana.it

<https://pompeiiinpictures.com>

<http://www.enagramma.it>

<http://amsdottorato.unibo.it>

<http://museodiocesanoamalfi.it>

<https://www.flickr.com/photos>