

LA FORTUNA DE LA ANTIGÜEDAD. A PROPÓSITO DE LOS MEDALLONES BÁQUICOS CONSERVADOS EN EL MUSEO NACIONAL DEL PRADO*

SARAY GARCÍA MARTÍNEZ¹

Universitat Autònoma de Barcelona-Università degli Studi di Roma Tor Vergata

En el *corpus* de escultura clásica existen numerosos ejemplares de tema báquico o dionisiaco, antiguos o de factura moderna. En el Museo Nacional del Prado se conservan unos medallones báquicos procedentes de la colección del VII marqués del Carpio fechados hacia el siglo XVII. A pesar de formar parte de una de las colecciones de escultura más significativa en el patrimonio español, no disponen de un estudio pormenorizado que permita una comprensión mayor de su formato compositivo.

Palabras clave: relieve; escultura; clásica; medallones; Dionisos; coleccionismo y España.

FORTUNATE ANTIQUITY: REGARDING BACCHIC MEDALLIONS AT THE MUSEO NACIONAL DEL PRADO

The corpus of classical sculpture contains numerous examples of Bacchic or Dionysian themes, ancient or modern. In the Museo Nacional del Prado a number of Bacchic medallions are found that come from the seventeenth-century collection of the VII marquis del Carpio. Although part of one of the most significant sculpture collections belonging to the Spanish heritage, the medallions have not yet received a detailed study that allows for a better understanding of its compositional format.

Key words: relief; sculpture; classical style; medallions; Dionysus; collecting; Spain.

Cómo citar este artículo / Citation: García Martínez, Saray (2023) “La fortuna de la antigüedad. A propósito de los medallones báquicos conservados en el Museo Nacional del Prado”. En: *Archivo Español de Arte*, vol. 96, núm. 382, Madrid, pp. 129-146. <https://doi.org/10.3989/aearte.2023.18>

El Museo Nacional del Prado conserva una serie de relieves de estilo clásico de tema báquico procedentes de la colección de escultura del VII marqués del Carpio.² Se trata de unas cabezas, en altorrelieve, de personajes báquicos sobre unos medallones elípticos. Las fuentes documentales

* Este artículo forma parte del trabajo realizado para el proyecto doctoral de tesis sobre el estudio del relieve anti-cuario en el coleccionismo español cotutelado entre la Universitat Autònoma de Barcelona y la Università degli Studi di Roma Tor Vergata, inscrito al Grupo de Investigación de Escultura de Estilo Clásico (GREEC) y adscrito al grupo de Arqueometría y Producciones Artísticas (ArPA) del ICAC. Este proyecto doctoral está financiado por las ayudas para el contrato de personal investigador predoctoral en formación “FI-SDUR 2020” de la Generalitat de Catalunya. Agradezco encarecidamente a mis directoras de tesis, la profesora Montserrat Claveria y la profesora Beatrice Cacciotti, por su soporte en la elaboración del presente artículo.

¹ saray.garcia@uab.cat/ ORCID iD: <https://orcid.org/0000-0002-6818-602X>.

² Museo Nacional del Prado, n.º de inventario: E-195, E-202, E-242, E244, E-245, E-247, E-248, E-250, E-251 y E-253.

vinculadas a las piezas permiten trazar el recorrido que han tenido los medallones hasta llegar al museo. Sin embargo, contienen escasa información respecto a su factura. Aun así, los estudios de la colección de procedencia dan un marco cronológico que sitúa su factura entre los siglos XVI y XVII en algún taller de Roma.³

A través de algunos estudios es conocida la afición del VII marqués del Carpio por los álbumes de diseño que incluso él mismo encargaba directamente a artistas de su entorno como, por ejemplo, Carlo Maratti entre otros.⁴ El primer documento donde aparecen parte de las piezas es el cuaderno de ilustraciones de la colección del marqués, el *Álbum Carpio*.⁵ En este, se han detectado un total de quince relieves del mismo aspecto; enmarcados por un marco redondo sobre un soporte similar a un pedestal o una peana [fig. 1].⁶ Respecto a su procedencia, a pesar de que el marqués realizó algunas adquisiciones al cardenal Camillo Massimo, estos medallones no se pueden vincular de manera clara con ninguna pieza descrita en el inventario de 1677 del cardenal.⁷ Asimismo, en el *Álbum Carpio* tampoco se menciona su procedencia, a diferencia de otras antigüedades en las que sí se especifica su anterior pertenencia al cardenal Massimo, como es el caso del sarcófago dionisiaco.⁸ Según los últimos estudios en torno a la colección del marqués, se sabe que los medallones báquicos se encontrarían en los palacios romanos que habitó, bien en el palacio de la Embajada de plaza España o en el palacio de la villa de San Pancracio.⁹ A su nombramiento como embajador de Nápoles en 1682, la colección se trasladó al palacio napolitano donde, según Leticia de Frutos, se hallarían en el jardín o belvedere.¹⁰ En 1686 estas piezas, junto al resto de la colección del marqués, fueron enviadas a España.¹¹ A su llegada, fueron depositadas en el palacio del marqués del Jardín de San Joaquín, en Madrid, algunas colgadas en las paredes de ciertas salas.¹² Tras el fallecimiento del marqués, la colección fue heredada por su hija Catalina de Haro y Guzmán, VIII Marquesa del Carpio y duquesa de Alba. Esta puso a la venta parte de los bienes del difunto marqués mediante la Almoneda del Jardín de San Joaquín realizada en Madrid a partir del 7 de noviembre del 1689.¹³ No obstante, se sabe que parte de la colección anticuaria se encontraba aún en el Palacio de San Joaquín en el año 1706. Felipe V e Isabel de Farnese fueron unos de los compradores de dicha venta, asesorados por Andrea Procaccini. Concretamente, adquirieron parte de la colección escultórica, trámite que se alargó varios años desde 1727 hasta 1738, aproximadamente. Finalmente, fueron incorporados al conjunto de obras conservadas en la Granja de San Ildefonso.¹⁴ En este palacio, Eutichio Ajello ilustró seis de los diez relieves con testas báquicas que

³ Cacciotti, 1994: 155. Coppel, 1998: 296. Frutos, 2009: 299.

⁴ Farina, 2009: 339-362.

⁵ Quiero agradecer al Conservador de la Colección de Fotografía de The Warburg Institute, Rembrandt Duits, por facilitar el acceso a la digitalización de las ilustraciones de dicho *Álbum*: *Disegni d'Idoli, statue, filosofi, busti, urne piccole, bassi rilievi, medaglie, iscrizioni, vasi di marmi e porfidi, fontane di marmi, alabastris e metalli antichi e moderni quali compro in Roma l'Ecc.mo Signore Don Gaspar d'Haro e Guzman Marchese del Carpio e Helicce; del Consiglio di Stato Della Maesta Catt. a di Carlo II. Suo Ambasciatore rdinario et Straordinario Alla Sanità di Nro Signore. En 1682 Eletto Vice Re e Capitan Generale del Regno di Napoli*. c.1682. Society of Antiquaries of London (SAL), London, Carpio collection, Ms 879.

⁶ Cacciotti, 1994: 154. Coppel, 1998: 296.

⁷ Cacciotti, 1994; Cacciotti, 1996; Pomponi, 1996.

⁸ Cacciotti, 1994: 182, fig. 81.

⁹ Cacciotti, 1996: 218.

¹⁰ Frutos, 2009: 299.

¹¹ Pérez, 1960: 295. Frutos, 2009: 299; Lista de cuadros y objetos remitidos desde Italia a España por el puerto de Nápoles en los años 1683 a 1687, Biblioteca del Real Monasterio de San Lorenzo, Ms. IV-25, s-f. Los medallones deberían hallarse entre las muchas “medallas antiguas de baxo releve de mármol blanco” que se mencionan.

¹² Frutos, 2009: 299, n. 827. *Memoria de bienes de la colección del VII marqués del Carpio en la residencia del Jardín de San Joaquín*, 15 de junio de 1677, Archivo Ducal de Alba, Madrid (ADA), Madrid, 221-2.

¹³ Cacciotti, 1994. Frutos, 2009: 299, n.828.

¹⁴ *Reales órdenes y decretos a las obras del Real Sitio de San Ildefonso*, des de 3 de enero de 1727 hasta noviembre de 1738, Archivo General de Palacio (AGP), Madrid, reg. 559, fol. 35 y fol. 65. De lo que se interpreta de los documentos, parece ser que, aparte de las diversas tratativas para ajustar el precio de venta del lote, la duquesa, según testimonio documental, se resistía a hacer la entrega de las piezas “si no recibe anticipado el dinero en que se han ajustado”. Frutos, 2009: 299.



Fig. 1. Digitalización de una ilustración con un medallón de tema báquico. Álbum Carpio, 1682, fol. 27, Londres, Society of Antiquaries. Digitalización documental cedida por la institución con permiso de reproducción.

se citan en este trabajo.¹⁵ Estos medallones báquicos se conservaron en el palacio de la Granja de San Ildefonso hasta que en 1828 fueron traspasados al Museo Nacional del Prado junto al resto de la colección del marqués.¹⁶ Cabe decir que, en este traslado de colección, dos medallones báquicos del mismo conjunto, permanecieron en el palacio de la Granja y hoy siguen formando parte de Patrimonio Nacional. Se trata de las piezas con número de inventario PN 10060120 y 10175943 que forman parte del mismo grupo compositivo.¹⁷

¹⁵ Elvira Barba, 1998. Schröder/Elvira Barba, 2006: 40-59.

¹⁶ Cacciotti, 1994: 135.

¹⁷ Herrero Sanz, 2000: 17 y 18. Quiero agradecer a Roberto Muñoz Martín, conservador de Patrimonio Nacional, y a la misma institución por recibirme y mostrarme los relieves escultóricos conservados en el Palacio Real de la Granja de San Ildefonso.

La serie de inventarios o catálogos de escultura antigua de Madrid, así como los de escultura del Museo del Prado, atestiguan desde finales de siglo XIX la presencia de estos relieves en la colección del museo nacional.¹⁸ Aunque generalmente se describen las piezas de manera escueta, estas referencias nos sirven para conocer el grado de atención centrado en los medallones desde un punto de vista artístico. El primer documento es *Die Antiken Bildwerke in Madrid*, un compendio de escultura antigua conservada y localizada en Madrid, realizado por el arqueólogo Emil Hübnér en 1862.¹⁹ En este inventario aparecen por primera vez identificadas algunas de las piezas de la colección del marqués del Carpio. Al incluir estas piezas en el catálogo de escultura antigua conservada en Madrid, implícitamente se atribuye la factura a una datación antigua, a excepción de tres placas ovaladas de las que el mismo autor observa un trabajo moderno.²⁰ No será hasta 1908, cuando se realiza el catálogo de esculturas del Museo del Prado por Barrón.²¹ En este aparecen por primera vez todas las piezas catalogadas.²² En la primera década del siglo XX los medallones se encontraban en la Sala Segunda del museo, encastadas en las paredes como la imagen del catálogo muestra.²³ A excepción de las piezas E-195 y E-202, al resto se les atribuye un trabajo italiano del XVI al XVII.²⁴ Además, se menciona la procedencia de las piezas que por entonces se conocía; la colección de la reina Isabel de Farnesio y el Rey Felipe V. Por el contrario, el catálogo de 1923 realizado por Robert Ricard, no es tan completo en cuanto a aporte de informaciones y además solo aparecen identificadas dos piezas de todo el conjunto.²⁵ La identificación del conjunto de piezas vuelve a aparecer de manera íntegra cuando en 1948 se realiza una catalogación de los medallones del Museo del Prado.²⁶ En este nuevo catálogo encontramos también, como soporte gráfico, fotografías que nos muestran la disposición de las piezas en el museo, por entonces en los arcos 2º, 3º, 4º, 5º y 6º de la sala “romana” o LXXVIII.²⁷ En el siguiente catálogo de escultura antigua del Museo del Prado, realizado por Antonio Blanco en 1957, se reúnen todas las piezas de la serie báquica que nos ocupa. En este caso, como aportación, el autor las cataloga como copias de estatuas antiguas, de siglo XVI al XVII, de lo que de manera relevante apunta que se trata de figuras inspiradas en las estatuas antiguas de bacantes infantiles.²⁸ Doce años más tarde, Antonio Blanco junto a Manuel Lorente reeditan este mismo catálogo con nuevas aportaciones.²⁹ En esta reedición se citan de nuevo todas las piezas, pero no se añade más información que la atribución estilística renacentista y, en el caso de la pieza E-202, se apunta que su estilo imita a lo romano.³⁰

Las últimas menciones a estos medallones las encontramos en tres trabajos recientes. En primer lugar, Beatrice Cacciotti en su artículo sobre la colección escultórica del VII marqués del Carpio, cita varias de las piezas de la serie de medallones junto a las imágenes de las ilustraciones del *Album Carpio*.³¹ Su aportación al tema es de gran interés pues propone la datación a algún taller o artista de Roma de mediados del siglo XVII, utilizando de parangón un relieve atribuido a Bernini del mismo período.³² Se trata de un medallón de medidas similares que presenta un busto coronado de hojas de pámpano vinculado a una primera fase productiva de Gian Lorenzo Bernini.³³ Siguiendo esta atribución, en el *Catálogo de Escultura Moderna del Museo del Prado* de 1998 se recogen

¹⁸ Hübnér, 1862. Barrón, 1908. Ricard, 1923. Tormo, 1948. Blanco, 1957. Blanco/Lorente, 1969. Coppel, 1998.

¹⁹ Hübnér, 1862.

²⁰ Hübnér, 1862: 157, cat. n.º 313, 314 y 316.

²¹ Barrón, 1908.

²² Barrón, 1908: 147, 151, 172-178.

²³ Barrón, 1908: Lám. LVII.

²⁴ Barrón, 1908: cat. n.º 147 y 151 para las piezas E-195 y E-202. El resto son los números del 172-178.

²⁵ Ricard, 1923: cat. n.º 191 (E-195) y n.º 208 (E-202).

²⁶ Tormo, 1948.

²⁷ Tormo, 1948: reverso lám. 3, 4, 5, 6 y 10.

²⁸ Blanco, 1957: 148 y 156-159.

²⁹ Blanco/Lorente, 1969.

³⁰ Blanco/Lorente, 1969: 143

³¹ Cacciotti, 1994: 154-155.

³² Cacciotti, 1994: 155.

³³ Santangelo, 1956: 369-370.

las aportaciones hechas hasta entonces.³⁴ Finalmente, Leticia de Frutos presenta un arduo trabajo de investigación sobre la colección del marqués, editando toda la relación de documentos escritos relacionados con la colección, como documentos de venta o inventarios donde aparecen los medallones aquí citados. Se identifica la colocación que las testas báquicas tuvieron en el palacio madrileño del marqués. Por ejemplo, alguno de estos medallones estaba colgados en la sala del recibidor y en la pieza tercera del Palacio del Jardín de San Joaquín antes de su venta.³⁵ Respecto a su estilo y cronología, recoge las aportaciones hechas por Cacciotti. Así pues, estos medallones báquicos disponen de estudios completos sobre su colección de entorno, así como una atribución cronológica que propone su factura a mediados del XVII. Aun así, más allá del paralelo que se propone para la datación de la pieza, a nivel formal estas piezas carecen de un estudio pormenorizado y no se conocen más paralelos con esta composición marcada por dos elementos de su aspecto: el medallón en conjunción con la representación en relieve de un motivo dionisiaco.

¿Relieves antiguos sobre medallones modernos?

En los primeros catálogos de escultura del Museo del Prado estos medallones comúnmente son descritos como testas antiguas sobre discos o medallones modernos.³⁶ Con seguridad, esta primera atribución en que las testas se interpretaban como antiguas se debe al tema clásico que representan mientras que el formato circular o medallístico se concebía como un elemento más propio de época moderna. Seguramente el desconocimiento de paralelos en la antigüedad con la conjunción de estos dos aspectos llevara a esta confusión estilística, pues se aprecia perfectamente como testa y medallón de fondo son una misma pieza. En realidad, el tipo compositivo de testa en altorrelieve que sobresale de una placa de fondo ovalada, parte de modelos antiguos.³⁷ Desde los medallones esculpidos con testas en altorrelieve del templo de Mitrídates de período helenístico, esta tipología se testimonia en otros contextos de influencia romana.³⁸ Por ejemplo, hacia 1960 fue excavado en la tumba de Balikesir, en Mysia, al noreste de Asia Menor, una necrópolis con entierros de época helenística hasta inicios de época imperial, donde salió a la luz un medallón de terracota con la cabeza de Augusto en altorrelieve.³⁹ Apareció junto a otros cinco medallones de la misma factura, aunque con representaciones diferentes, como la divinidad de Serapis o máscaras dramáticas.⁴⁰ Aunque estos ejemplos citados no se conocían en época moderna, sirven para ilustrar la tradición de este tipo compositivo que se popularizó en Roma para la representación del retrato, sobre todo a partir del siglo I dC, para las imágenes de los difuntos en los *clipei*. A través de estos objetos se dio a conocer el formato compositivo en épocas posteriores.⁴¹ De principios del II dC se conserva otro retrato masculino barbado dentro de un medallón, realizado con mármol amarillento y grano fino.⁴² Aunque se desconoce la procedencia concreta, corresponde con la tipología utilizada para representar al difunto en algunas estelas funerarias como el ejemplo citado, ilustrado por Cassiano dal Pozzo.⁴³ Existen composiciones similares como los relieves descubiertos en los

³⁴ Coppel, 1998: 296.

³⁵ Frutos, 2009: 299.

³⁶ Hübner, 1862: 157: “Cabeza de mujer joven, el altorrelieve, antiguo, si más no con placa ovalada moderna y bordes florales”. Tormo, 1948: lám. 2 y reverso: “relieve antiguo sobre medallón con flores modernos”.

³⁷ Vermeule, 1965.

³⁸ Kreuz, 2009: 134. Erigido en el santuario de Samotracia Kabeiroi. Chapouthier, 1935: el santuario fue estudiado desde mediados del XIX (1883) por Salomo Reinach

³⁹ Vermeule, 1965: 363, figs. 4 y 5. Este objeto con n.º de inventario 64.701 actualmente se conserva en el Museum of Fine Arts de Boston.

⁴⁰ Vermeule, 1965: 364.

⁴¹ Fejfer, 2008: 235.

⁴² Musei Vaticani, n.º inv. MV 918.0.0. En: <https://catalogo.museivaticani.va/index.php/Detail/objects/MV.918.0.0>

⁴³ Vermeule, 1965: 382, fig.35. D’Ambra, 1995: fig. 1.



Fig. 2. Montaje de la autora con detalle de los frescos del Atrio de la Villa Poppea de Oplontis. “Creative Commons” por Amphipolis BY.SA.2.0.

Baños de Mitra, Ostia,⁴⁴ o el medallón con la testa de Menandro.⁴⁵ La emulación de estas formas se encuentra también en otros soportes, ya sea en pintura parietal, como se puede observar en los frescos del atrio de la Villa Poppea de Oplontis [fig. 2],⁴⁶ o en los entalles u otros ornamentos de menores dimensiones.⁴⁷ Durante el período medieval, también es posible identificar alguna obra con este recurso representativo, aunque de manera más puntual, como por ejemplo en algunos dípticos consulares bizantinos o en el capitel número 37, identificado por M. Durliat, de la catedral de Jaca [fig. 3].⁴⁸

Aunque no todos los objetos citados formaban parte de la cultura material del contexto moderno, esta tipología formal era conocida en época moderna a través de las colecciones anticuarias de escultura, numismática y glíptica.⁴⁹ Desde la alta edad media hasta el *cinquecento* se dieron las condiciones favorables de encuentro entre artesanos y objetos anticuarios de esta índole a través de las primeras colecciones anticuarias, como por ejemplo, la de la Casa Médici.⁵⁰ Este hecho queda testificado por la producción de obras escritas con soporte ilustrado que reflejaban vestigios recuperados. Un ejemplo de muchos es el sarcófago cristiano con *clipeus* hallado en la vía Appia entre 1546 y 1570, conservado en el Museo Gregoriano Profano,⁵¹ o el medallón de Menandro dibujado por Fulvio Orsini.⁵² Además, el formato también se difundió a través de los entalles,

⁴⁴ D’Ambra, 1995: fig. 6.

⁴⁵ Robinson, 1940: 474; Richter, 1965: 227; Oxford University “Last Statues of Antiquity database”, LSA-2109. Fue vendido en 1776 a James Smith Barry para el palacio de Marburry, en Cheshire.

⁴⁶ Pappalardo, 2009: 71-72.

⁴⁷ Fejfer, 2008: 403.

⁴⁸ Moráis, 2014: 598-611.

⁴⁹ The Warburg Institute Census: “Census of Ancient Works known to Renaissance Artist”; Bober/Rubinstein, 1986.

⁵⁰ Tondo, 1996: XVII; Digiugno/Sabaddini/Zanieri/Bemporad, 2005.

⁵¹ The Warburg Institute Census n.º 159209. Fue ilustrado por Giovannantonio Dosio en el Codex Berolinensis.

⁵² Falaschi, 2021: 521, fig. 5a. Cita la obra de Fulvio Orsini, editada en 1570, en el que aparece un dibujo del retrato de Menandro dentro de un medallón.

cameos y las monedas, objeto de estudio durante el contexto humanista del renacimiento, así como también presentes en el coleccionismo.⁵³ Por ejemplo, la glíptica, al igual que la escultura antigua, tuvo cierta influencia en el imaginario moderno.⁵⁴ Es posible citar ejemplares de cameos que representan bustos o testas, en posición tres cuartos o frontal, sobre un fondo elíptico, como se aprecia a través de la gema con la representación de un busto femenino, fechada en el siglo I a. C.,⁵⁵ procedente de la colección Médici o el cameo de ónix con el busto frontal de Trajano [fig. 4].⁵⁶ Las figuras representadas generalmente corresponden a personajes de la antigüedad, ya fueran emperadores, filósofos o figuras ideales. No es tan frecuente encontrar representadas testas báquicas,



Fig. 3. Capitel de la Catedral de Jaca con *imago clipeata*, siglo XI. © Fotografía cedida por su autor Antonio García Omedes.

en referencia a los modelos que centran este trabajo, a excepción de algunos ejemplos el cameo con un busto joven de perfil de un sátiro, de inicios del I d. C.⁵⁷ En el inventario de la colección del cardenal Camillo Massimo, del que quizás pudieran proceder estos medallones marmóreos, se puede identificar también alguna obra en glíptica representando este tema como se ve en la pieza G110 identificada como “Testa di una Baccante intag.^{ta} in Corniola Leg.^a in metallo”.⁵⁸

Las monedas constituían también una importante fuente iconográfica para el estudio del retrato antiguo, documentado en el siglo XIV, aparte de un apreciado objeto de colección anticuaria.⁵⁹ Una de las primeras obras que utilizan como fuente de estudio la medalla es *De viris illustribus* de Francesco de Petrarca, realizada entre 1337 y 1351.⁶⁰ Este modelo de coleccionismo erudito ilustrado por Petrarca es seguido por las primeras obras impresas *De asse et partibus eius* de Guillaume Budé en 1514 e *Illustrum imagines* de Andrea Fulvio en 1517 en Roma.⁶¹ En la colección Massimo, por ejemplo, también se constata una importante colección de medallas que, además, será reproducida parcialmente por artistas como Bellori o Vaillant.⁶²

En definitiva, las primeras colecciones o reuniones de objetos anticuarios, como las colecciones numismáticas de glíptica, formaban parte de la cultura visual artística del renacimiento, siendo fuente de inspiración para la representación de personajes ilustres de la antigüedad, ya fuera en pintura, escultura o metal.⁶³ De la combinación de la experiencia cultural y visual que los artistas hubieron de tener, a través del contacto con las colecciones de antigüedades, junto a la nueva producción incesante para imponentes edificios renacentistas, no resulta extraño que desde finales del *Quattrocento* se identifiquen variantes de esta tipología que partan de una retórica basada en la forma clipeada característica de la producción antigua de escultura, medallas y glíptica. Estas variantes son los retratos de perfil en bajorrelieve de personajes célebres de la Antigüedad, emperadores y filósofos, sobre *tondi*. Este formato tendrá mucha

⁵³ Aunque por el tipo de soporte, la composición formal no es exactamente la misma que la que observamos en los medallones báquicos, se proyecta un formato que se basa en los mismos elementos, una testa, frontal o de perfil, sobre un fondo ovalado.

⁵⁴ Carafa, 2020: 71.

⁵⁵ Ballestrazzi, 2020: 372, figs. 9. Museo Arqueológico de Firenze, 15407 (255)

⁵⁶ Digiugno/Sabaddini/Zanieri/Bemporad, 2005: fig.43. Museo Arqueológico de Firenze, (inv. 14545).

⁵⁷ Ballestrazzi, 2020: 377, fig. 12.

⁵⁸ Pomponi, 1996: 135.

⁵⁹ Fittschen, 1985: 388.

⁶⁰ López Torrijos, 1993: 93; Donato, 1985: 94-152.

⁶¹ Panvini, 2004: 5.

⁶² Molinari, 1996: 159-191.

⁶³ Bacci, 2012.



Fig. 4. Calcedonio con la cabeza de Trajano, restaurado en oro en el siglo XVII. Museo Arqueológico Nacional de Florencia, (inv. 14545). “Creative Commons” 3.0 por Sailko.

presencia, sobre todo, a partir de la segunda mitad del siglo XV en el norte de Italia.⁶⁴ Estos medallones, en un primer momento, decoraban muros y fachadas conformando parte de la ornamentación *all'antica* de palacios y edificios de culto, como por ejemplo la Cartuja de Pavia o la Capilla Colleoni de Bérgamo, entre otros.⁶⁵ El prestigio de este formato hizo que, en un momento dado, se realizaran *ex professo* y fuera de un contexto arquitectónico como piezas de colección, llegando a ser un modelo común en el mercado anticuario. Con el paso del tiempo, pasarán a decorar ambientes eruditos como los *studioli* u otras dependencias palaciegas, como es el caso de la conocida colección de medallones que el vicecanciller Miquel Mai colocó en el patio interior de su palacio.⁶⁶ Otra variante de ello, es la basada en el retrato en altorrelieve sobre un fondo ovalado, ilustrado por excelencia por las testas de Ghiberti moldeadas para las *Puertas del Paraíso* en Florencia, donde la testa, inspirada en esos modelos antiguos, sobresale en altorrelieve del plano de fondo.⁶⁷

Con todo lo anterior, se comprueba como el formato de tondo, clipeo o medalla en piedra tiene sus orígenes en la antigüedad. En este período histórico-artístico se retoma como prototipo para creaciones modernas, en primer lugar, vinculado al retrato imperial, y poste-

riormente dando lugar a múltiples variantes. Se deduce así que una de estas variantes es la que comprende los medallones báquicos del Prado. La variación introducida es a nivel iconográfico, pues en vez de representar emperadores o personajes ilustres de la antigüedad, articulan imágenes clipeadas con temas mitológicos.

“Imitando lo Romano”: Dionisio, imagen y fortuna

En el catálogo realizado en 1957 del museo se matiza la percepción estilística de estos medallones báquicos y se corrige la primera atribución realizada por Hübner, para quien las testas báquicas eran antiguas. En este caso, son catalogadas como copias o imitaciones de las estatuas antiguas, de siglo XVI al XVII, de lo que de manera relevante apunta que se trata de figuras inspiradas en las estatuas antiguas de bacantes infantiles, “imitando a lo romano” [figs. 5-14].⁶⁸ De esta manera, esta serie de medallones se identifica como conjunto Báquico, en referencia a *Bacchus*, divinidad romana de la vegetación, venerada en los inicios del mundo romano como *Liber Pater*. Este asimila de la Antigüedad griega el carácter, la función y los atributos de Dioniso. El origen

⁶⁴ Bacci, 2012: 21.

⁶⁵ Burnett/Schofield, 1997: 5-28. Morscheck, 1998. Claveria, 2017: 270.

⁶⁶ Bellsollell, 2017: 79-90.

⁶⁷ Vermeule 1965: 393. Bacci, 2012: 46.

⁶⁸ Blanco, 1957: 148 y 156-159. Blanco/Lorente, 1969: 143.

de esta divinidad griega está en Frigia y Tracia, donde ya era adorado como dios de la vegetación y de la vid. Posiblemente, su culto, desde un inicio, fuera de carácter orgiástico caracterizado por el *enthousiasmos*.⁶⁹ Desde entonces, se identifica con las semillas, los frutos, el vino, la vid y la fertilidad de la tierra. Es también convertido en monarca conquistador de Oriente, una divinidad civilizadora a partir del don que enseña cultivando la vid y como su inventor.⁷⁰ Encarna, desde época griega, muchos cultos y festividades vinculados con la danza, la música y el desenfreno que, con el paso del tiempo, se irá interpretando bajo el espectro moral reflexionado por la filosofía, tornándose símbolo de la liberación sexual y espiritual, del desenfreno y la locura.⁷¹

Desde la Antigüedad griega, este tema iconográfico ha sido representado a través de diferentes esquemas y varios soportes. Las primeras imágenes del tema dionisiaco que se conservan son de época arcaica. A partir del siglo VII y VI aC aparecen los primeros ejemplares de la representación de la divinidad a través de la cerámica y, en el caso de la escultura, las máscaras,⁷² como por ejemplo, la máscara de Dionisio en terracota de siglo VI aC conservada en el Museo Arqueológico Nacional.⁷³ Estas primeras representaciones de Dionisio responden a un esquema de edad madura, generalmente con barba y coronado con hiedra o vid, una imagen que se utilizó también para la representación del señor del teatro o Dionisio Pseudo-Sardanápalo, como se puede ver en los relieves neo-áticos con el tema de la *theoxenia*.⁷⁴ No será hasta el período clásico en que cambia su aspecto a una proyección más juvenil, acuñándose su imagen mayoritaria y definitiva de la Antigüedad grecorromana.⁷⁵ Desde entonces, esta divinidad aparecerá representada tomando especial importancia a partir de época helenística y en la escultura neo-ática, donde comenzaran a proliferar esquemas compositivos y motivos dionisiacos, no solo del propio dios sino también de su cortejo báquico. En época bajo imperial, además de las esculturas en bulto redondo, será muy común ver representada la divinidad dionisiaca en sarcófagos, tal y como recoge Friederich Matz, acompañado de su *thiasos*.⁷⁶ El mensaje que infería dependía del contexto espacial del objeto en cuestión o bien del esquema representativo, pudiendo ser símbolo de gozo de vida, de su renovación o de triunfo sobre la muerte, siempre adaptándose a los nuevos contextos y adoptando variaciones en su significado.⁷⁷ De este modo, el motivo dionisiaco es uno de los temas más reiterados desde la Antigüedad, apreciado por la clientela gracias su valor cultural así como por su versatilidad en la ornamentación de casas y jardines.⁷⁸

Actualmente, aparte de los 10 ejemplares conservados en el museo nacional [figs. 5-14], y los dos ya mencionados en la Granja de San Ildefonso⁷⁹, según Leticia de Frutos, existe uno en una colección particular de Madrid.⁸⁰ No obstante, aunque dichos medallones formen parte de un mismo grupo formal y temático, presentan variaciones. El primer medallón con número de inventario E-195 [fig. 5] se compone por un solo busto de un personaje juvenil, de cara ovalada, ojos grandes y mejillas anchas identificado tradicionalmente como Baco, La segunda pieza del grupo, E-202, [fig. 6] se constituye por tres testas superpuestas de las cuales la central es la que se aprecia por completo, los ojos que dirigen su mirada hacia arriba y está trabajada en sus pupilas. La testa de la derecha es más frontal mientras que la de la izquierda está de perfil. El cabello en los medallo-

⁶⁹ Elvira Barba, 2008: 263.

⁷⁰ Veneri, 1986: 415.

⁷¹ Mariño, 2014: 387-396.

⁷² Isler-Kerényi/Watson, 2007: 212-213 y 225.

⁷³ Bernabé/Jiménez/Santamaría, 2013: 791, fig. 10.1.

⁷⁴ La *theoxenia* consiste en la visita de Dionisio a los hombres. Un ejemplo de este tema se encuentra en el relieve votivo de Dionisio e Icaro conservado en el Museo Arqueológico Nacional de Nápoles (n.º Inv.272). Elvira Barba, 2008: 264.

⁷⁵ Elvira Barba, 2008: 264.

⁷⁶ Matz, 1969.

⁷⁷ Zanker, 2006: 182-184.

⁷⁸ Bober/Rubinstein, 1986: 108.

⁷⁹ Herrero Sanz, 2000: 17 y 18.

⁸⁰ Herrero Sanz, 2000: 17-18. Frutos, 2009: 229.



Fig. 6. Medallón E-202. Museo Nacional del Prado, Madrid.
©Archivo Fotográfico Museo Nacional del Prado.

Fig. 5. Medallón E-195. Museo Nacional del Prado, Madrid.
©Archivo Fotográfico Museo Nacional del Prado.

nes E-195 y E-202 está trabajado de forma compacta. De la pieza que representa a Baco⁸¹ [fig. 5] destaca un cabello más voluminoso, con la representación del cabello rizado que se entremezcla con hojas de pámpano, a las cuales se les confiere mayor profundidad a través de la aplicación del trépano. Mientras que en la pieza donde aparecen tres testas⁸², el cabello se compone por mechones ondulados de volumen más rebajado que se confunden con las hojas de pámpano.

Las piezas con número de inventario E-242, E-244, E-245 y E-247 [figs. 7, 8, 9 y 10] se pueden considerar de manera conjunta, pues presentan un acabado y forma muy homogéneo entre ellas en tanto que muestran un tipo de decoración floral en los bordes de la placa ovalada que la diferencia del resto. Las testas masculinas son casi idénticas entre sí [figs. 7 y 8], a pesar de que cada una mantiene un gesto diferente. Ambas se han interpretado como Faunos a partir de un atributo inconfundible, las orejas puntiagudas. En cuanto a las testas femeninas E-245 y E-246 [figs. 9 y 10] se han interpretado tradicionalmente como Bacantes. En este caso no existe ningún elemento que determine esta atribución temática, pero han sido consideradas así por incluirse dentro de este conjunto de medallones que, temáticamente, se identifican en su mayoría con personajes del séquito báquico. La siguiente pieza del grupo es el fauno E-248 [fig. 11]. Este, con una posición también de tres cuartos de perfil, gira la cabeza hacia su izquierda contorneándola levemente hacia abajo. El rostro de esta testa es característico respecto a las demás, ya que muestra una expresión diferente a partir del ceño fruncido, los pómulos marcados y la sonrisa que se dibuja en los labios cerrados. Además, una larga oreja puntiaguda se sobrepone a un cabello frondoso, formado por mechones medianamente largos y ondulados que se disponen de manera desordenada. La siguiente pieza es la E-250 [fig. 12], la cual no presenta ningún atributo tipificado de Fauno y, a diferencia de los anteriores, tiene un cabello corto y rizado, por lo que no se puede acabar de interpretar como Ménade tampoco, aunque por correspondencia al grupo haya sido interpretado en este sentido. La figura E-251 [fig. 13] parece estar de lado por la manera en que la parte inferior del busto se inicia,

⁸¹ E-195.

⁸² E-202.



Fig. 7. Medallón E-242. Museo Nacional del Prado, Madrid.
©Archivo Fotográfico Museo Nacional del Prado.



Fig. 8. Medallón E-244. Museo Nacional del Prado, Madrid.
©Archivo Fotográfico Museo Nacional del Prado.

y gira toda su cabeza hacia atrás a la vez que la inclina. La mirada inexpresiva de unos ojos sin trabajar acompaña al gesto. La nariz es más bien plana y pequeña, así como los labios. El cabello parece componerse de rizos cortos mezclados con hojas y flores que parecen ser de hiedra. La última pieza, E-253 [fig. 14], es más frontal e inclina la cabeza hacia atrás. Las facciones son muy similares al rostro anterior, aunque más carnosas. La nariz plana y pequeña, ojos grandes trabajados con incisión, y el pelo, que consiste en mechones medianamente largos ondulados y hacia atrás, confundándose con la orla vegetal que enmarca el medallón. Para terminar, los dos medallones conservados en el palacio de La Granja aún conservan sus respectivos marcos de un material pétreo diferente al relieve interior, con su peana, tal y como se ilustran en el *Álbum Carpio* [fig. 1].⁸³

Como se apuntaba al inicio de este trabajo, estos medallones están fechados hacia mediados del siglo XVII, aunque no se han puesto en relación con paralelos que sirvan como punto de referencia para la comprensión de su formato compositivo. Debe comprenderse la factura de estos medallones báquicos dentro de un contexto artístico versado a la Antigüedad. El Renacimiento será el punto de partida para la recuperación del imaginario antiguo romano y griego motivado por los primeros hallazgos arqueológicos de la antigüedad romana.⁸⁴ El resultado fueron las primeras colecciones de escultura que influyeron en la nueva cultura visual del contexto romano, como se ratifica también para otros arquetipos formales antiguos como veíamos con el uso de la tipología de la *imago clipeata* o tondos.⁸⁵ En el caso de la escultura dionisiaca, los artistas en sus viajes a la ciudad eterna ilustraban, no solo los paisajes de las ruinas romanas, sino también algunos espacios coleccionistas, como jardines de palacios urbanos o directamente piezas escultóricas de tema báquico. Ejemplo de ellos son los *Sátiros della Valle* que se conservaban, junto a otras estatuas, en el *cortile Della Valle-Rustici*.⁸⁶ Durante el *cinquecento* tuvieron gran consideración por parte de viajeros y artistas, lo que queda patente a través de varios dibujos como el de Van Heemskerck

⁸³ Herrero Sanz, 2000: 17 y 18.

⁸⁴ Vout, 2018: 97-124.

⁸⁵ Bober/Rubinstein, 1986. Haskell/Penny, 1990.

⁸⁶ Bober/Rubenstein, 1986: 109, 75. La Rocca/Parisi Presicce, 2010:52 y ss, n.º cat.7. Di Furia, 2019: 91-93.



Fig. 9. Medallón E-245. Museo Nacional del Prado, Madrid.
©Archivo Fotográfico Museo Nacional del Prado.



Fig. 10. Medallón E-247. Museo Nacional del Prado, Madrid.
©Archivo Fotográfico Museo Nacional del Prado.

en 1535, el de Francisco de Holanda, Giambologna o Cassiano del Pozzo.⁸⁷ Encontramos otro ejemplo, una estatua de *Dioniso* procedente de la colección de Margarita de Austria, en el Palacio Madama, dibujado también por Heemskerck,⁸⁸ o bien el *Sátiro en reposo*, réplica romana seguramente adquirida por el cardenal Ippolito d'Este en 1568, procedente del Palatino y, que como los anteriores, fue ilustrado por varios artistas.⁸⁹ En otros casos, además, tenemos constancia de testas de estatuas dionisiacas restauradas, de manera que el artista, además de asistir a un repertorio formal de este motivo iconográfico, también estaba vinculado a los encargos para completar y restaurar las piezas. Ejemplo de ello es el grupo de *Sátiro con Dioniso* de la colección Cesarini en 1593,⁹⁰ la estatua de *Sátiro* con la cabeza restaurada y ya presente en 1626 en los Orti Farnesiani⁹¹ o el *Fauno del Cabrito*, hallado en 1575 en Roma, adquirido por Cristina de Suecia y completado por Ercole Ferrata en el XVII.⁹²

La atención sobre el tema también resale a mediados de siglo XVI a partir de producciones que imitan, sobre todo, el *corpus* de sarcófagos dionisiacos que mostraban un amplio repertorio iconográfico dionisiaco que pudieran inspirar a varios artistas. El primer ejemplo, vinculado con la colección del VII marqués del Carpio, es el sarcófago con la representación del *Descubrimiento de Ariadna*, fechado en el III d. C. y el cual perteneció a la colección de Camillo Massimo, habiendo recorrido anteriormente otras colecciones como la Della Valle. Dicho sarcófago fue reproducido por el artista del Álbum Carpio, pero también aparece en otras ilustraciones realizadas por Jacopo Francia o Cassiano dal Pozzo y por Girolamo da Carpi entre 1549 y 1553.⁹³ En la Villa Farnesina de Roma encontramos una pintura parietal realizada por Baldassarre Peruzzi entre 1518 y 1519.⁹⁴ A pesar del mal estado actual de conservación del

⁸⁷ La Rocca/Parisi Presicce, 2010: 52.

⁸⁸ La Rocca/Parisi Presicce, 2010: 133, n.º cat. 59.

⁸⁹ Stuart Jones, 1912:350. Bober/Rubenstein, 1986: 108, 72a.

⁹⁰ Gasparri, 2007: 137, n.º cat.61.

⁹¹ Gasparri, 2007: 142, n.º cat 63.

⁹² Museo Nacional del Prado (E-29). Blanco, 195: 155. Schröder, 2004: 176-180.

⁹³ Bober/Rubenstein, 1986: 115, n.º 80-80a. Cacciotti, 1994: 182, fig. 81. The Warburg Institute Census n.º 10183589.

⁹⁴ The Warburg Institute Census n.º56029.



Fig. 11. Medallón E-248. Museo Nacional del Prado, Madrid. ©Archivo Fotográfico Museo Nacional del Prado.



Fig. 12. Medallón E-250. Museo Nacional del Prado, Madrid. ©Archivo Fotográfico Museo Nacional del Prado.



Fig. 13. Medallón E-251. Museo Nacional del Prado, Madrid. ©Archivo Fotográfico Museo Nacional del Prado.



Fig. 14. Medallón E-253. Museo Nacional del Prado, Madrid. ©Archivo Fotográfico Museo Nacional del Prado.

sarcófago, a través de las ilustraciones se aprecian los motivos iconográficos y sus esquemas que nos recuerdan al utilizado en algunos medallones báquicos de la misma colección del marqués. Por ejemplo, la disposición de las hojas de vid con las uvas por todo el pelo recuerda al medallón E-195 con la imagen de Baco. En la villa Borghese también existía un relieve báquico que era visible, pues aparece en varias ilustraciones a partir del *Quattrocento*, cuyas cabezas también nos recuerda al esquema iconográfico utilizado para algunas testas de los medallones

báquicos.⁹⁵ La tipología de cabello y rostro, junto al movimiento, del sátiro del relieve que aparece con Pan, por ejemplo, nos reporta al esquema representado en los medallones E-242 y E-244 [figs. 7 y 8]. Un relieve bastante conocido fue el que presenta escenas de la Theoxenia, del que existen varias copias.⁹⁶ El conservado en el Museo Arqueológico de Nápoles, procede de la colección Sassi, donde fue pintado por Marteen van Heemskerck, Francisco de Holanda en 1540 y Baccio Bandinelli, presente también en la colección Farnese desde 1566, entre otros muchos sarcófagos dionisiacos que también fueron copiados por Cassiano del Pozzo⁹⁷. Algún ejemplo más cercano a la iconografía representada en los medallones de la colección del Carpio, es decir, con elementos iconográficos más semejantes, es por ejemplo la *Cabeza de Sátiro* de la colección Farnese.⁹⁸ Esta pieza estuvo presente ahí desde 1566 y se conocen varias réplicas como, por ejemplo, la del Palacio Corsini. Parece ser que el lenguaje iconográfico de esta testa tuvo algún tipo de influencia en época moderna, como podemos ver a partir de la disposición del cabello echado hacia atrás, junto con los dos pequeños cuernos que sobresalen de la parte superior de la frente, un esquema que vemos también representado en el Fauno E-242 [fig. 7]. En relación con el busto de Baco joven, el medallón E-195 [fig. 5], encontramos una similitud en la turgencia de la cara con la cabeza tradicionalmente interpretada de Erote.⁹⁹ Esta cabeza procede de la colección Albani y, a pesar de alguna parte restaurada, se fecha en el II d. C.

De esta manera, entre los vestigios recuperados en los diferentes emplazamientos arqueológicos, también se hallaban figuras de este tema, fruto de las numerosas copias que a mediados del I aC proliferaron en el repertorio de los talleres neo-áticos como consecuencia del creciente gusto romano por el tema dionisiaco.¹⁰⁰ Este tipo fuentes, junto a los testimonios escritos de la época tal como documentos de compra o inventarios, permiten crear una aproximación al tipo de piezas que se encontraban en un contexto determinado y que debió de influir en el imaginario de artistas coetáneos.

Visto los numerosos ejemplos de escultura dionisiaca presentes en el coleccionismo del *Cinquecento* y *Seicento* en Roma, se comprueba como el motivo báquico o dionisiaco estaba presente en las colecciones anticuarías italianas a través de aquellas esculturas antiguas recuperadas en Roma, siendo una importante fuente de conocimiento iconográfico del motivo dionisiaco para los artistas coetáneos.¹⁰¹ No solo constituían una fuente visual, sino que el encargo para la restauración de muchas de estas piezas debía de conllevar un estudio profundo de las formas. Por consiguiente, no es de extrañar que estos motivos y esquemas compositivos fueran retomados como fuente de inspiración para la creación de copias *all'antica* o como soporte para las restauraciones de escultura antigua como ya ha sido estudiado en muchos casos.¹⁰² De esta manera, la presencia de este motivo iconográfico en las colecciones debió de suponer fuente de inspiración para los artistas coetáneos, ejemplo de ello es el conocido Baco de Michelangelo, encargado por el Cardenal Riario durante los primeros años del artista en Roma, o el *Bacco* Sansovino encargado por Giovanni Bartolini en 1511 para el jardín de Gualfonda.¹⁰³ La fortuna del tema báquico ha sido también estudiada en pintura durante época moderna, Elvira Barba ya apreciaba, a nivel iconográfico, la existencia del intento de reflejar diversos rasgos del Dios por parte de los artistas del momento: desde su carácter sensual hasta los escenarios de gozo de vida o *locus amoenus*, acentuando aspectos estéticos y psicológicos a través de la conceptualización moderna de la divinidad para reflexionar

⁹⁵ Bober/Rubenstein, 1986: 120, n.º 85.

⁹⁶ Bober/Rubenstein, 1986: 122, n.º 90.

⁹⁷ Gasparri, 2010: n.º cat. 20, 21, 43, 44 y 72.

⁹⁸ Gasparri, 2007I: 146, n.º cat66.

⁹⁹ Gasparri, 2007:182 y ss, n.º cat.

¹⁰⁰ Sinn, 2015: 313

¹⁰¹ Bover/Rubenstein, 1986: Existen numerosos cuadernos de eruditos donde se recogían ilustraciones de los vestigios de la ciudad romana. Un ejemplo de esto es Bartoli, 1693: lám. 43-51, 63 y 79. Aquí aparece toda una serie de copias de fragmentos de relieves dionisiacos procedentes de vestigios.

¹⁰² Bover/Rubenstein, 1986.

¹⁰³ Pierguidi, Stefano, 2010: 505.

sobre valores simbólicos y complejos de la época.¹⁰⁴ Existen muchos ejemplos pictóricos de Baco influenciados por el vínculo entre la estética y la reflexión filosófica y moral que, en esencia, se inspiran en los estándares ideales de la representación clásica del dios.¹⁰⁵ Ejemplo de esta inspiración en la Antigüedad para crear obras contemporáneas es el *Triunfo de Baco* de Ribera, conservado en el Museo Nacional del Prado de manera fragmentaria, que imita un relieve helenístico con el tema de la *Theoxenia*.¹⁰⁶ Otro ejemplo es *La Bacanal de los Andrios* de Tiziano,¹⁰⁷ o bien los *Sátiros y Ninfas* de Rubens,¹⁰⁸ donde, además, se representan personajes del séquito báquico, como ya desde la Antigüedad romana algunos sarcófagos muestran,¹⁰⁹ mediante una composición más libre.¹¹⁰ A través de estos ejemplos, y muchos otros no citados aquí, se aprecia la popularidad del tema y como se parte de modelos de esta temática antigua para el estudio de la plástica moderna.¹¹¹ Este recorrido atestigua que existe una larga tradición iconográfica para la representación de la figura de Dionisio o Baco, así como para su séquito. Además, evidencia que ha sido adaptada al contexto histórico y artístico de cada momento, no solo en cuanto a corrientes de pensamiento se refiere, sino también a tendencias formales. Así pues, se pone de manifiesto el hecho de que el motivo dionisiaco ha supuesto un elemento para la experimentación plástica durante época moderna partiendo de modelos antiguos para nuevas variantes o creaciones del tema.

Retomando lo expuesto, estos relieves no solo entroncan con uno de los temas iconográficos más populares de la Antigüedad, el dionisiaco, sino que también, recuperan la tipología compositiva del clipeo o tondo, muy bien conocido y apreciado por el coleccionismo durante época moderna. Esta peculiar conjunción entre dos elementos formales, tradicionalmente ajenos entre ellos, son un ejemplo de producto propiamente de factura moderna, fruto del ambiente artístico y cultural italiano durante los primeros siglos de época moderna. Aunque no existen numerosos medallones marmóreos con testas báquicas, es posible citar algunos paralelos dispersos identificados recientemente y que, hasta la fecha, se desconoce su procedencia. Los paralelos más cercanos son los medallones marmóreos que se conservan en el Museu Nacional d'Art de Catalunya.¹¹² Estos medallones de dimensiones similares, se interpretan como una testa de Fauno Joven y un Fauno Barbado [fig. 15] en altorrelieve que parecen responder a una cronología similar a la atribuida a los medallones báquicos procedentes de la colección del VII marqués del Carpio.¹¹³ En contexto italiano, se conservan dos medallones con testas cubiertas de hojas de pámpano y uvas en los Museos Vaticanos, atribuidos a una cronología de finales del siglo XVIII y procedentes del Museo Pio Clementino.¹¹⁴ A través de ilustraciones también es posible atestiguar la fortuna de estos medallones báquicos de una imagen de la Galería de los Bustos realizada hacia 1794 por Francesco Miccinelli y Vincenzo Feoli donde aparece, en la pilastra del arco derecho, un medallón con una figura de tema báquico representada.¹¹⁵

Proponer una autoría concreta para estas piezas es tarea compleja. El marco cronológico propuesto ayuda a comprender mejor el contexto en el que se crean. En Roma por entonces, la labor escultórica era incalculable, así como los escultores. Teniendo en cuenta que pertenecían a la colección del VII marqués del Carpio, se plantea posibles nuevas vías de estudio que vinculen los medallones báquicos al círculo artístico del marqués en Roma.

¹⁰⁴ Buratti-Hasan/Vitacca, 2016: 31. Elvira Barba, 2008: 278.

¹⁰⁵ Elvira Barba, 2008: 268.

¹⁰⁶ Portús, 2001: 88. Elvira, 2008: 264.

¹⁰⁷ Vergara, 2021: 100-105 n.º7-8.

¹⁰⁸ Vergara, 2021: 114-116 n.º 11.

¹⁰⁹ Matz, 1969: vol II, n.º75, 185, lám. 86.

¹¹⁰ Elvira Barba, 2008: 278.

¹¹¹ Ferrari/Papaldo, 1999: 38.

¹¹² De ahora en adelante MNAC: n.º de inv. 9950 y 9951.

¹¹³ Ambos relieves se encuentran en proceso de estudio y se espera publicar sus resultados en breve tiempo.

¹¹⁴ Musei Vaticani, n.º inv. MV-869 y MV-868. En catálogo digital: <https://catalogo.museivaticani.va/index.php/Detail/objects/MV.868.0.0>

¹¹⁵ D'Agliano/Melegati 2008: 145, fig. 26.



Fig. 15. Anónimo, *Bust d'home barbat*, siglo II [?]. Museu Nacional d'Art de Catalunya. © Museu Nacional d'Art de Catalunya, Barcelona.

En conclusión, la serie de medallones procedentes de la colección del VII marqués del Carpio, constituyen un conjunto escultórico característico expresado mediante un lenguaje propio de época moderna que aúna dos componentes formales derivados de la Antigüedad. Su particular composición generó una confusión respecto a su cronología y estilo durante las primeras décadas en que fueron conservados en el Museo del Prado. Gracias a las aportaciones a nivel estilístico y documental de los últimos años, se dio a conocer que se trataba de producciones de época moderna. Aun así, fueron consideradas durante un tiempo “de importancia artística escasa” quizás frente a la particularidad de su composición o bien por quedar a la sombra de las grandes obras de arte y los temas más prestigiosos para la historia.¹¹⁶ Sin embargo, es posible identificar en estos medallones el signo de la Antigüedad a través de la unión de dos aspectos compositivos tradicionalmente antiguos como es el *clipei* y de los motivos iconográficos más desde la Antigüedad, el dionisiaco. Con ello, a partir del análisis formal e iconográfico, este conjunto de relieves escultóricos cobra mayor sentido dentro de

su colección escultórica constituyendo un producto del contexto artístico y cultural del siglo XVII en Italia y un ejemplo de *fortuna antiquitatis*.

BIBLIOGRAFÍA

- AA.VV. (1983): *La scultura decorativa del Primo Rinascimento*. Atti del I Convegno Internazionale di studi Pavia. 16-18 settembre 1980. Università di Pavia, Istituto di Storia dell'Arte, Pavia: Ed. Viella.
- Bacci, Francesca Maria (2012): “Ritratti di Imperatori nella scultura italiana del Quattrocento”. En: Antonella Nesi (ed.), *Ritratti di Imperatori e profili all'antica. Scultura del Quattrocento nel Museo Stefano Bardini*. Florencia: Centro di Edizioni, pp.19-156.
- Barrón, Eduardo (1908): *Catálogo de la Escultura*. Museo Nacional de Pintura y Escultura, Madrid: Imprenta J. Lacoste.
- Bartoli, Pietro Santi (1693): *Admiranda Romanarum antiquitatum ac veteris sculpturae vestigia: anaglyphico opere elaborata ex marmoreis exemplaribus quae Romae adhuc extant in Capitolio, aedibus hortisque virorum principum ad antiquam elegantiam*. Recuperado el 15 de febrero de 2022 del sitio web de la Bibliothèque Nationale de France. <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k3220468/f1.item>
- Bellsollell, Joan (2017): “Un retrato de *studio*: Miquel Mai y su colección escultórica. Un ejemplo de renacimiento en la corte de Carlos V.”. En: Claveria, Montserrat (ed.), (2017): *Viri Antiqui*. Sevilla: Universidad de Sevilla, 79-90.
- Bernabé, Alberto/Jiménez, A. Isabel/Santamaría, M. Antonio (eds.) (2013): *Dioniso. Los orígenes. Texto e imágenes de Dioniso y lo dionisiaco en la Grecia antigua*. Madrid: Liceus.
- Blanco, Antonio (1957): *Catálogo de la Escultura*. Madrid: Museo del Prado.
- Blanco, Antonio/Lorente, Manuel (1969): *Catálogo de la escultura*. Madrid: Museo del Prado.
- Bober, Phyllis Prays/Rubinstein, Ruth (1986): *Renaissance artists & Antique Sculpture: a handbook of sources*. Londres: Harvey Miller.

¹¹⁶ Barrón, 1908: 164.

- Buratti-Hasan, Sandra/Vitacca, Sara (Eds.) (2016): *Bacchanales modernes: le nu, l'ivresse et la danse dans l'art français du XIXe siècle*. Milán: Silvana Editoriale.
- Burnett, Andrew/Schofield, Richard (1997): "The Medallions of the basamento of the Certosa di Pavia. Sources and Influence". En: *Arte Lombarda*, 2, 120, Milán, pp. 5-28.
- Cacciotti, Beatrice (1994): "La collezione del VII Marchese del Carpio tra Roma e Madrid". En: *Bollettino d'Arte*, VI, 86-87, Roma, pp. 133-196.
- Cacciotti, Beatrice (1996): "La dispersione di alcune antichità della collezione Massimo in Spagna e in Inghilterra". En: Marco Buonocore et alii, *Camillo Massimo collezionista di antichità. Fonti e materiali*, Roma: L'Erma di Bretschneider, pp. 213-237.
- Carafa, Gemma (2020): "Iconografie nella glittica di età romana" En: Laura Chioffi(ed.), *Portus operis Sumpuosissimi e dintorni: atti della giornata di studio su Antium romana: Anzio, Villa Corsini-Sarsina 25 ottobre 2019*, Roma: Quasar, pp. 71-78.
- Claveria, Montserrat (2017): "Medallones marmóreos con retratos masculinos del Museo Nacional del Prado". En: Claveria, Montserrat (ed.), *Viri Antiqui*. Sevilla: Universidad de Sevilla, pp.269-282.
- Coppel, Rosario (1998): *Catálogo de la escultura de época Moderna. Siglos XVI-XVIII*. Madrid: Museo del Prado/Fundación Botín.
- D'Agliano, Andreina/Melegati, Luca (2008): *Ricordi dell'Antico : Sculture, Porcellane e Arredi All'epoca Del Grand Tour*. Milán: Silvano.
- D'Ambra, Eve (1995): "Mourning and the Making of Ancestors in the Testamentum Relief". En: *American Journal of Archaeology*, 99 (4), Nueva Jersey, pp. 667-681. <https://doi.org/10.2307/506188>
- Di Furia, Arthur J. (2019): *Maarten van Heemskerck's Rome: Antiquity, Memory, and the Cult of Ruins* (Vol. 31). Leiden: The Netherlands.
- Digiugno, Elisabetta/Sabbadini, Chiara/Zanieri, Pamela/Bemporad, Dora L., (2005): *Immagini preziose in cornice : cammei, montature e castoni del XVI secolo a Firenze*. Florencia: Edifir.
- Donato, Maria Monica (1985): "Gli eroi romani tra storia ed exemplum. I primi cicli umanistici de uomini famosi". En: Settis, Salvatore (coord.) *Storia dell'arte italiana. Memoria dell'antico nell'arte italiana. Il generi e i temi ritrovato*, Turín: Einaudi, pp. 94-152.
- Elvira Barba, Miguel Ángel (1998): *El Cuaderno de Ajello y las esculturas del Museo del Prado*. Madrid: Museo Nacional del Prado.
- Elvira Barba, Miguel Ángel (2008): *Arte y Mito. Manual de iconografía clásica*. Madrid: Sílex.
- Falaschi, Eva (2021): "Imaging Menander from the Byzantine Age to the 20th Century". En: Palombi, Domenico (dir.), *Archeologia Classica*, 72, n.s. II, 11, pp. 515-545.
- Farina, Viviana (2009): "Collecionismo di disegni a Napoli nel Seicento. Le raccolte di grafica del viceré VII marchese del Carpio, il ruolo di padre Sebastiano Resta e un inventario inédito di disegni e stampe". En: Colomer, José Luis (dir.), *España y Nápoles. Coleccionismo y mecenazgo virreinales en el siglo XVII*, Madrid: Centro de Estudios Europa Hispánica, pp. 339-362.
- Fejfer, Jane (2008): *Roman Portraits in Context*. Vol. 2. Berlín: Walter de Gruyter.
- Ferrari, Oreste/Papaldo, Serenita (eds.) (1999): *Le sculture del Seicento a Roma*. Roma: Ugo Bozzi.
- Fittschen, Klaus (1985): "Sul ruolo del ritratto antico nell'arte italiana". En: Salvatore Settis, *Memoria dell'antico nell'arte italiana. 2. I generi e i temi ritrovati*. Turín: Einaudi, pp. 381-412.
- Frutos, Leticia de (2009): *El templo de la fama*. Madrid: Fundación Caja Madrid.
- Gasparri, Carlo (2007): *Le sculture Farnese. I. Le sculture ideali*. Nápoles: Electa.
- Gasparri, Carlo (2010): *Le sculture Farnese. III. Le sculture delle Terme di Caracalla*. Nápoles: Electa.
- Haskell, Francis/Penny, Nicholas (1990): *El gusto y el arte de la Antigüedad. El atractivo de la escultura clásica (1500-1900)*, Madrid: Alianza Editorial.
- Herrero Sanz, M. Jesús (2000): "Localización de las esculturas del Palacio Real de La Granja de San Ildefonso según los Inventarios Reales". En: *Reales Sitios*, 144, Madrid, pp. 14-25.
- Hübner, Emil (1862): *Die Antiken Bildwerke in Madrid*. Berlín, Boston: De Gruyter. Recuperada el 3 de diciembre de 2021 del sitio web de Gruyter. <https://doi.org/10.1515/9783111705347>
- Isler-Kerényi, Caornelia/Watson, Wilfred (eds.) (2007): *Dionysos in Archaic Greece: An Understanding through Images*. Leiden: Brill.
- Kreuz, Patric-Alexander (2009): "Monuments for the King: Royal Presence in the Late Hellenistic World of Mithridates VI". En: J.H. Munk, (ed.), *Mithridates VI and the Pontic Kingdom: Black Sea studies*. Vol. 9. Gylling: Narayana Press, pp. 131-144.
- La Rocca, Eugenio/Parisi Presicce, Claudio (2010): *Musei Capitolini : le sculture del palazzo nuovo*. Milán: Electa.
- López Torrijos, Rosa (1993): "Las medallas y la visión del mundo clásico en el siglo XVI español". En: *La Visión del Mundo Clásico en el Arte Español. Jornadas de Arte*. Madrid, pp. 93-104.
- Mariño, Diego (2014): *Injertando a Dionisio. Las interpretaciones del dios, de nuestros días a la Antigüedad*. Madrid: Siglo XXI.
- Matz, Friedrich (1969): *Die Dionysischen sarkophage*. Vol I, II, III y IV. Berlín: Gebr. Mann Verlag.
- Molinari, Maria Cristina (1996): "La collezione numismática". En: Marco Buonocore et alii, *Camillo Massimo collezionista di antichità. Fonti e materiali*, Roma: L'Erma di Bretschneider, pp. 159-191.

- Moráis, José Alberto (2014): *Roma en el románico: transformaciones del legado antiguo en el arte medieval: la escultura hispana. Jaca, Compostela y León (1075-1150)*. Cáceres: Universidad de Extremadura.
- Morscheck, Charles R. (1998): "The Certosa Medallions in Perspective". *Arte Lombarda*, nuova serie, n.º. 123 (2), pp. 5-10.
- Pappalardo, Umberto (2009): *The Splendor of Roman Wall Painting*. Los Ángeles: J.Paul Getty Museum.
- Panvini, Francesco (2004): *Monete e Medaglie. Bollettino di Numismatica. Supplemento*, 37, Vol. I, Età Antica.Roma, Istituto poligráfico e Zecca dello Stato.
- Pérez, Alfonso (1960): "Sobre la venida a España de las colecciones del Marqués del Carpio". En: *Archivo Español de Arte*, 33, 130, Madrid, pp. 293-295.
- Pierguidi, Stefano (2010): "Il confronto fra antichi e moderni nel collezionismo di cosimo i: michelangelo, sansovino, cellini, bandinelli." En: *Mitteilungen Des Kunsthistorischen Institutes in Florenz*, vol. 54, no. 3, pp. 505-250. <http://www.jstor.org/stable/23349722>.
- Pomponi, Massimo (1996): "La collezione del cardinale Massimo e l'inventario del 1677". En: Marco Buonocore et alii, *Camillo Massimo collezionista di antichità. Fonti e materiali*, Roma: L'Erma di Bretschneider, pp. 91-157.
- Portús, Javier (2001): *Pintura barroca española; guía*. Madrid: Aldeasa, Museo Nacional del Prado.
- Ricard, Robert (1923): *Marbres Antiques du Musée du Prado a Madrid*. Burdeos: Feret&Fils.
- Richter, Gisela M.A. (1965): *The Portraits of the Greeks*, Leicester: The Paidon Press, II.
- Robinson, David M. (1940): "A New Marble Bust of Menander, Wrongly Called Vergil". *Proceedings of the American Philosophical Society* 83, 3 pp. 465-477. <http://www.jstor.org/stable/985114>.
- Santangelo, Antonio (1956): "Gian Lorenzo Bernini (attr.): -Baccante-". En: *Bollettino d'Arte del ministero dei beni e delle attività culturali e del turismo*, IV serie 1956 IV (Octubre-Diciembre), pp. 369-370.
- Schröder, Stephan (2004): *Catálogo de la escultura clásica: Museo del Prado*. Madrid: Museo Nacional del Prado.
- Schröder, Stephan/Elvira, M. Ángel (2006): "Eutichio Ajello (1711-1793) y su Descripción de la célebre Real Galería de San Ildefonso". En: *Boletín del Museo del Prado*, Tomo XXIV, 42, Madrid, pp. 40-59.
- Sinn, Friederike (2015): "Decorative Art". En: Barbara E. Borg. (ed.), *A companion to Roman Art*. West Sussex: Wiley Blackwell, pp. 301-320.
- Tormo, Elias (1948): "Homenaje a la memoria de Emil Hübner. Segunda parte. La Catalogación de los discos del Prado". En: *Boletín de la Real Academia de la Historia*, CXXII, Madrid, pp. 133-233.
- Tondo, Luigi (1996): *I cammei dei medici dei Lorena nel museo archeologico di Firenze*. Florencia: soprintendenza Archeologica della Toscana.
- Vermeule, Cornelius C. (1965): "A Greek theme and its survivals: The Ruler's Shield (Tondo Image) in Tomb and Temple". En: *Proceedings of the American Philosophical Society*, vol. 109 (6) Filadelfia, pp. 361-397. <http://www.jstor.org/stable/986138>.
- Veneri, Alina (1986): "Dionysos". En: *Lexicon iconographicum mythologiae classicae*. Vol. III, Zúrich: Artemis, t.1. pp. 414-566.
- Vergara, Alejandro (2021): "Comentarios apasionados y eruditos acerca de veintinueve obras de arte expuestas en el Prado". En: Falomir, Miguel/Vergara, Alejandro (eds.), *Pasiones mitológicas: Tiziano, Veronese, Allori, Rubens, Ribera, Poussin, Van Dyck, Velázquez*. Madrid: Museo Nacional del Prado, pp. 85-173.
- Vout, Caroline (2018): *Classical Art: a Life History from Antiquity to the Present*. Princeton: Princeton University Press.
- Zanker, Paul (2006): "Iconografía e mentalità: sul cambiamento dei temi mitologici sui sarcofagi romani del II e III sec. d.C.". En Colpo, Isabella/Favaretto, Irene/Ghedini, Francesca (eds.), *Iconografia 2005. Immagini e immaginari dall'antichità classica al mondo moderno*. Roma: Quasar, pp.182-194.

Fecha de recepción: 07-III-2022

Fecha de aceptación: 30-XI-2022