

LO BUCOLICO EN EL ARTE ANTIGUO *

N. Himmelmann

Entre las diversas utopías que creó la Europa antigua, el idilio pastoril de la poesía bucólica es una de las más interesantes. Como creación poética representa una forma enteramente artificiosa que sólo tiene una relación formal con la realidad. A pesar de ello ha continuado influyendo profundamente en el sentimiento universal de la sociedad europea desde el mundo antiguo hasta muy entrada la época moderna.

Hay muchos trabajos sobre los orígenes de las bucólicas literarias, pero la tradición de la correspondiente representación en el arte figurativo desde la antigüedad hasta ahora nunca ha sido analizada de un modo sistemático. En esta conferencia sólo puedo tratar de unos aspectos de este amplio tema.

Empezaré con unas representaciones del siglo tercero avanzado de nuestra era. En este tiempo se utilizan representaciones bucólicas para adorno de sarcófagos romanos e indican claramente en este conjunto su pensamiento simbólico. El gran paisaje pastoril representado en el sarcófago de Julius Achilleus¹ que está en el museo de las Termas, no guarda relación real con la vida del difun-

(*) Conferencia leída el 9 de diciembre de 1973 en Madrid, por invitación del Instituto Arqueológico Alemán, con motivo de la celebración del día de Winckelmann. La traducción fue inicialmente esbozada por E. Kukahn y mi esposa, a quienes agradezco su generosa colaboración. La forma definitiva de la traducción y algunas útiles sugerencias las debo a los colegas J. M. Blázquez y L. Monteagudo.

1. W. Helbig, *Führer durch die öffentlichen Sammlungen klassischer Altertümer in Rom* nr. 2319.

to, pues éste era, según la inscripción, funcionario del cuartel de los gladiadores, junto al Coliseo romano. Este relieve evidentemente ha sido entendido como representación alegórica de una vida de paz y felicidad. Como contraste aparecen representados a la izquierda y derecha leones que devoran una cabra, un viejo símbolo de la muerte. Dado que aquí no tratamos del tema de la representación, sino del sentido alegórico, puede ser reducida a figuras únicas y sin relación, las cuales aparecen juntas con otros elementos simbólicos. Así, por ejemplo, sobre un sarcófago interesante que está en Liverpool² y se data unos trescientos años después de Jesucristo, aparece una oveja al lado de una orante y un pastor descansando al lado de una figura de un togado romano. En la mitad, por desgracia, muy retocada, estaba representado un matrimonio en la ceremoniosa actitud de la *dextrarum iunctio*. Un *camillus* pequeño que está en medio de ellos y porta una caja con incienso, indica que se trata de un sarcófago pagano. Las figuras del orante y del pastor, por tanto, no estaban restringidas a la esfera del arte cristiano como se ha aceptado anteriormente durante largo tiempo. En un sarcófago en el museo de San Calixto³ en Roma la orante que tiene a su lado una caja con escritos filosóficos está representada delante de un paraíso de pastores lleno de animales que juegan y comen desahogadamente. Un sarcófago cristiano de la Via Lungara⁴ en Roma reduce el idilio a la figura sola de un pastor que lleva un cordero sobre su hombro del tipo llamado buen pastor. El pescador con caña del otro lado es una figura que equivale en la significación al pastor que encontramos, por ejemplo, también sobre lámparas.

Estos ejemplos, seleccionados entre muchos, prueban que la especie bucólica en el arte de las postrimerías del imperio era una alegoría habitual de la felicidad en paz. En este uso, casi como un signo, ella se encuentra no sólo sobre sarcófagos, sino también en la pintura de los sepulcros, sobre lámparas, gemas y las conocidas copas de vidrio, las cuales han sido repartidas como aguinaldo de año nuevo. El observador moderno se pregunta cuándo y cómo las representaciones bucólicas adquirieron esta significa-

2. B. Ashmole, *Ancient Marbles at Ince Blundell Hall* (1929) nr. 229 lám. 50.

3. *Repertorium der christlich-antiken Sarkophage* I (1967 nr. 363.

4. *Repertorium* op. cit nr. 777.

ción. Esta pregunta tiene tanta más razón cuanto que el arte griego más antiguo comprende la vida pastoril completamente aún como realidad y no sabe nada de una glorificación alegórica. Los poetas griegos, desde Homero hasta Teócrito, están de acuerdo en que los pastores representan un tipo de hombre sumamente vulgar y sencillo, a menudo también malicioso.

Por falta de tiempo no puedo tratar aquí de las representaciones bucólicas del arte orientalizante y griego primitivo; en consecuencia, voy a comenzar mis consideraciones en la época clásica tardía. Esto es legítimo en tanto que el arte de esta época se dedica con preferencia a temas fabulosos e idílicos. La representación de la naturaleza libre y agradable sobre los vasos áticos se utiliza con frecuencia para caracterizar a los dioses y héroes como Afrodita, Helena, Diónysos y Herakles en una actitud de éxtasis y felicidad. Prescindiendo de los vasos, los espejos de metal, sobre todo, muestran cómo el idilio llega a formar una especie propia de la representación. Por ejemplo, el espejo fabricado antes de la mitad del siglo cuarto que está en Londres⁵, y sobre el cual un Pan campestre juega a los dados con Afrodita, parece casi como una anticipación del arte helenístico de género. Teniendo todo este fondo, es tanto más sorprendente cuanto que las representaciones bucólicas no aparecen en el clásico tardío. No han faltado completamente; como prueba, por ejemplo, un relieve con ninfas —hecho en la mitad del siglo cuarto y que está en Atenas⁶— en el cual un Pan está sentado en medio de cabras, tocando la *Syringa*. Pero no hay ningún indicio de que lo bucólico fuera un tema *sui generis* en las artes plásticas de este tiempo.

Ya se sabe que en el helenismo, el idilio y el arte de género representan un papel más importante que en el clásico tardío. Al principio de esta época Teócrito ya ha compuesto versos bucólicos, y para las generaciones posteriores será generalmente considerado como creador de la especie de la literatura bucólica. Lo mismo que sus contemporáneos Leónidas de Tarento y Herondas, su producción muestra varias relaciones con las artes plásticas. El primer poema del Teócrito, por ejemplo, describe la representación esculpida de un pescador viejo que lleva su red para tirar.

5. W. Züchner, *Griechische Klappspiegel* (1942) lám. 15.

6. *Marburger Jahrbuch für Kunstwissenschaft* XV (1949/50), 33 fig. 44.

Asimismo, el arte helenístico ha situado sus obras escultóricas con frecuencia en un ambiente natural. La Nike de Samotracia estaba, como se sabe, en un gran marco naturalista. Ya en los primeros años del siglo tercero en Kos se erigió la estatua metálica del poeta Philitas, la cual representaba este amigo y maestro de Teócrito, cantando debajo de un plátano. Desde aquí hasta la representación del idilio pastoril poético sólo hay un pequeño paso.

Si este paso tuvo lugar en el helenismo, no ha quedado ningún vestigio en la nuestra tradición. Es extraño que sea tan poco frecuente el tema de los pastores. Entre las numerosas terracotas helenísticas no hay ningún ejemplo. Asimismo falta en el arte sepulcral de Tarento, que posee en general un repertorio riquísimo de representaciones. También se busca en vano sobre gemas helenísticas, las cuales llevan con preferencia dioses o signos que traen suerte. Una excepción aparente, estudiando el asunto de cerca, en realidad confirma la regla. Se trata de gemas itálicas⁷ del siglo segundo y primero en las cuales dos pastores están meditando delante de una calavera de muerto. El pensamiento de esta representación no es un idilio bucólico, sino una alegoría de la muerte. Significa que la muerte lo iguala todo y que la calavera del hombre que había sido en otro tiempo sumamente rico y poderoso ahora está en el suelo delante de los pastores miserables. En efecto, las gemas destacan la valoración tradicionalmente baja de los pastores. Para la significación del género en el helenismo es típico que los motivos que anteriormente estuvieron relegados al arte menor, pudieran ascender a la escultura. De esta manera encontramos, por ejemplo, un grupo de figuras veristas-sentimentales que probablemente han sido hechas a mediados del siglo primero antes de Jesucristo y como tema tienen aspecto de gente pobre. A este grupo también pertenece la figura de una pastora que está en el Palacio de los Conservadores⁸ y que, por desgracia, ha sido encontrada sin cabeza. Representa a una mujer anciana y completamente consumida que con paso presuroso lleva en su derecha un cordero, al parecer, al mercado. A esta figura no ha afectado la significación bucólica posterior, esto es, la vida sencilla y contenta de sí misma en los Campos Elíseos. No es propia de la represen-

7. *Pantheon* 31, 1973, 229 ss.

8. Helbig, *op. cit.* nr. 1481. M. Bieber, *Sculpture of the Hellenistic Age*² 141 fig. 591.

tación bucólica del Imperio la agitación presurosa, sino el estado tranquilo. Y al contrario de la pastora del Palacio de los Conservadores, la bucólica posterior considera la vejez como algo positivo, o sea, la sabiduría de la serenidad y bondad y no como espectáculo realista de la decadencia. El motivo bucólico de la pastora, al parecer, no tiene ninguna significación alegórica propia en el sentido posterior, sino que pertenece solamente al repertorio del arte helenístico de género, el cual se interesa asimismo profundamente por los tipos de la gran ciudad.

El próximo paralelo es la figura realista de una vendedora del mercado que está en Nueva York⁹, hecha en la misma época. Por el contrario, se distingue claramente la figura a mitad de tamaño de un pastor en el palacio Lazzeroni¹⁰ que por razones estilísticas puede datarse en el tiempo de Augusto. Aquí los rasgos realistas están atenuados y un estado tranquilo sustituye a la agitación transitoria. De pasada conviene decir una palabra sobre estatuita famosa del niño que se está sacando una espina de la planta del pie¹¹. En general no se considera como figura bucólica y ahora tampoco para ser una creación helenística. Un relieve en Liverpool¹², que representa la misma figura con sátiros en la naturaleza prueba que se trata de un pastor, no de un golfillo de la calle. Este relieve, esculpido ya a mediados del siglo primero antes de Jesucristo, es a la vez un *terminus ante quem* para el original de la estatuilla. Yo sigo datándola a fines del siglo tercero antes de Jesucristo y veo un buen paralelo estilístico en el precioso bronce de un negro del Cabinet des Médailles. El realismo de la figura y su concentración casi desalentada en la acción momentánea la separan de las figuras bucólicas del Imperio y prueban claramente su carácter helenístico.

Así, pues, resulta que los motivos bucólicos del arte helenístico no poseen ninguna significación alegórica propia, sino que pertenecen al repertorio general de un arte realista de género. Al lado de obras concebidas por la fascinación de lo feo, hay también otras que tienen más bien el carácter de una simplicidad idílica y preparan por su atmósfera la ideología posterior de la vida sencilla. A este grupo probablemente pertenecen también dos represen-

9. G. M. A. Richter, *Cat. Greek Sculpture New York* (1954) nr. 221 lám. 154.

10. Arndt-Amelung, *Einzeltaufnahmen* 1171. Neg. Inst. Alem. Roma 70.287.

11. G. Lippold, *Die griechische Plastik* (1950) 331 lám. 113,4.

12. Ashmole, *op. cit.* nr. 290 lám. 45.

taciones bucólicas. Una conservada en un vaciado de yeso en Alejandría¹³, muestra una belleza del país con la parte superior del cuerpo desnuda, que ordeña una cabra, mientras que otra cabrita se dirige a una vasija de leche. La obra metálica aquí copiada está hecha ya a finales del siglo segundo antes de Jesucristo y según el fragmento de Vasto d'Aimone¹⁴ ha sido imitada más tarde en la cerámica de relieve. Más curioso es otro vaciado en Hildesheim¹⁵ que procede de Egipto y ha sido tomado de una copa metálica. De la comparación estilística resulta que el original es de la época helenística muy al comienzo del siglo tercero antes de Jesucristo. En el relieve está representada una joven que ordeña una cierva. Un ciervo también representado en esta escena, por su cornamenta ancha en forma de pala, parece probar que la escena está trasladada a un país fabulosamente lejano, acaso del Norte. La representación recuerda a primera vista las orfebrerías clásicas tardías que los artistas griegos han producido para príncipes escitas en el sur de Rusia y que muestran escenas de la vida de los pueblos nómadas. Un paralelo inmediato realmente no se encuentra; tampoco existe una relación estilística. Otra posibilidad de explicación que se puede considerar sólo con toda reserva es la suposición de que aquí existe una inspiración literaria. En efecto, en el primer tiempo del helenismo había una serie de libros que proyectaban, en forma de ficticias descripciones de viajes, utopías de una sociedad humana intensamente feliz. De esta forma, parte, por ejemplo, la obra de Hecateo el Joven que se llama *Περὶ Ὑπερβορέων*. Relata el viaje al legendario pueblo del Norte que especialmente, según la tradición antigua, está vinculado a Apolo. La tendencia fisológica de la obra, por desgracia, no es fácil de reconocer con seguridad. Sin embargo, se supone que había proyectado un modelo de la vida sencilla y contenta de sí misma en *αὐτάρχεια*. Si el vaciado de Hildesheim pudiera haber tenido realmente esta significación, sería un sorprendente y precedente testimonio para la comunicación de la bucólica y utopía. Aun cuando los vaciados de Alejandría y Hildesheim podrían ser considerados como precursores de la bucólica posterior en toda época, sigue predominando el concepto realista

13. A. Adriani, *Lezioni sull'arte aleasandrina* (1972) lám. 42,3.

14. R. Pagenstecher, *Über das landschaftliche Relief bei den Griechen* (1919) lám. 1.

15. O. Rubensohn, *Hellenistisches Silbergerät in antiken Gipsabgüssen* (1911) nr. 24 lám. 14.

que después de la mitad del siglo primero fue sustituido por una evolución nueva. Esta evolución, que se puede relacionar en la historia de la literatura con Virgilio y sus amigos, lleva a Roma, donde también los testimonios arqueológicos muestran representaciones parecidas.

El tema se encuentra primeramente en Roma, con atavío mitológico en las representaciones del descubrimiento de Rómulo y Remo por el pastor Faustulo. Son precisamente gemas¹⁶ y todas muestran el mismo tipo. El viejo pastor Faustulo que se apoya en un bastón y lleva un abrigo sobre la espalda corresponde a una figura que a veces aparece en las gemas itálicas antes mencionadas, junto con la alegoría de la muerte. Gracias a los denarios conocidos del monetario Fostlus¹⁷ esta acuñación puede remontarse al tercer cuarto del siglo segundo antes de Jesucristo. Sobre las gemas, pero también sobre los vasos de relieve, la loba con los gemelos muchas veces está sustituida posteriormente por corderos¹⁸, y entonces la representación mitológica está transformada en una escena de género. Estos monumentos por desgracia son difíciles de fechar, la mayor parte de ellos pertenece probablemente ya al avanzado tiempo del Imperio. El ejemplo más antiguo de la comprensión idílica del tema pastoril sobre gemas es seguramente una piedra de Berlín¹⁹, que muestra un pastor descansando con una cabra y que según su estilo ciertamente está hecha en la mitad del siglo primero antes de Jesucristo. Pero también en estos años los testimonios del arte bucólico aumentan de tal modo que desde ahora nos podemos mover sobre un terreno seguro.

Seguramente antes de Virgilio, que escribió sus églogas en los años cuarenta y dos hasta treinta y nueve, está ya terminada la interesante escena bucólica sobre el notable friso de la casa pompeyana de Los Misterios²⁰, en el cual una mujercilla da el pecho a una pequeña cabra. Un viejo motivo dionisiaco que en la obra de Eurípides forma parte de las declaraciones de éxtasis, ha sido

16. G. M. A. Richter, *Catalogue of Engraved Gems New York* (1956) nr. 430. 431 lám. 53.

17. *British Museum Cat. Coins Republic III* lám. 26,6.

18. Ganymed, *Heidelberger Beiträge zur antiken Kunstgeschichte* (1949) 44 s.

19. E. Zwierlein-Diehl, *Antike Gemmen in Deutschen Sammlungen III*, Berlin (1969) nr. 406 lám. 72.

20. O. Brendel, *JdI.* 81, 1966, 214 s. —*Kunsthau Zürich, Pompeji* (17.2.-15.4.1974) 165 (F. L. Bastet).

transformado aquí en un idilio agradable. Por los mismos años que la poesía virgiliana o poco antes estaban terminadas las famosas ilustraciones de la Odisea de la casa del Esquilino²¹. En ellas está ampliado un cuadro de los pastores aunque los diez versos homéricos no han dado ningún indicio concreto. El fresco prueba que ya había alrededor del año cuarenta una tradición práctica de grandes paisajes bucólicos. A ella pertenecen tipos de figuras tan impresionantes y de gran efecto como el pastor a contraluz en el fondo o gente perezosamente reposando por delante a la derecha, también los grupos de animales, y los bastidores de las rocas. Una pintura bucólica parecida está testificada por Vitruvio en el tiempo inmediatamente anterior a él mismo, es decir, en el estilo segundo. En efecto, las églogas de Virgilio están hechas en un tiempo en que los temas bucólicos estaban muy en flor también en las artes plásticas. La noticia casualmente conservada sobre una edición de los bucólicos griegos del año setenta prueba que esto también interesa a la literatura contemporánea.

Los versos mismos de Virgilio indican que aficiones parecidas han existido en el círculo de sus amigos Asinius Pollio y Gallus. Que la poesía bucólica ante-virgiliana ha influido sobre las artes plásticas lo indica tal vez una piedra de sortija de Munich ya del tiempo de Augusto que agrega a un vaquero el nombre de Lakon del personaje de Teócrito²². Poco puede decirse sobre las relaciones mutuas entre Virgilio y el arte contemporáneo porque nuestra cronología no está bastante afinada. La primera prueba evidente de esto data del tiempo de Vespasiano: una lámpara del Museo Británico²³ sobre la cual un pastor, tipo Faustulo, lleva el nombre Tityrus según la famosa figura de la primera égloga de Virgilio.

El interés por lo bucólico había aumentado ya durante la primera época del Imperio, como lo demuestran no sólo los poetas y escritores augusteos, sino también las obras plásticas. Al lado de la estatuilla Lazzeroni antes ya mencionada y las gemas hay que citar, por ejemplo, un famoso vaso de vidrio pompeyano. En dos jardines imperiales, en la Farnesina en Roma y en Boscotrecase

21. Helbig, *op. cit.* nr. 465.

22. *Antike Gemmen in Deutschen Sammlungen I*, München 2 nr. 1000 lám. 114 (Elfriede Brandt).

23. *Brit. Mus. Cat. Lamps* nr. 661.

cerca de Pompeya, motivos bucólicos forman parte del repertorio de la decoración de la pintura mural.

No puedo aquí interpretar estas obras en detalle, pero quiero llamar la atención sobre otro aspecto de nuestro tema, que otra vez vuelve a traer a Virgilio. El poeta ha dado en sus Bucólicas, como se sabe, un fuerte acento político pintando en sus églogas el imperio de la paz, el cual César Octaviano y su dinastía tenían que realizar. En esta tradición todavía está, en época de Nerón, la colección de Calpurnius Sículus que celebra el *aureum saeculum* llevado por Nerón en atavío bucólico. En estos temas ya no encontramos motivos bucólicos que interesen por sí mismos, sino por contenido alegórico de carácter político-ideológico. Podemos ver el mismo caso de incoherencia en las artes plásticas. Ya en el arte político del tiempo de Augusto, elementos bucólicos tienen que haber sido usados en este sentido. Esto es seguro para los accesorios bucólicos (vaca y cordero) del relieve de la Tellus del Ara Pacis²⁴. No es tan seguro que debamos interpretar así las cuatro vacas del Ara de Apolo en el Palatino y las vacas sobre las monedas de Augusto²⁵. En cambio, constituye un buen ejemplo la época de Vespasiano que en muchos aspectos se ha referido a la ideología de la paz de Augusto. Una serie de monedas que claramente refleja modelos del tiempo de Augusto muestra al lado de símbolos de la fecundidad, como la medida de granos y el cuerno de la abundancia, también una yunta de vacas, una cerda parida y el pastor ordeñando tomados del repertorio del arte bucólico más viejo²⁶. Una fuente tardía dice que la famosa vaca de Myrón que en el tiempo de Cicerón aún estaba en Atenas, posteriormente estuvo en el Forum Pacis de Vespasiano. Probablemente ha sido este emperador quien mandó transportar de Atenas a Roma esta obra de arte cuya iconografía caía tan admirablemente dentro de su programa. Aunque los testimonios arqueológicos escasean, sin embargo muestran claramente que el simbolismo político que Virgilio dio a las bucólicas se conservó también en las artes plásticas. Además la tradición arqueológica permite ver que este simbolismo trascendió del ambiente político a la esfera privada. Como símbolos de la sencilla

24. Helbig, *op. cit.* II p. 690 s.

25. *British Museum Cat. Coins Republic III*, lám. 118; *Empire I*, lám. 16.

26. *British Museum Cat. Coins Empire II*, lám. 6.

felicidad y armonía en paz, los motivos bucólicos aparecen en objetos privados, por ejemplo en los regalos y en el arte de las tumbas. En el arte de los sepulcros, en efecto, el concepto se abre camino más lentamente. Un paisaje bucólico del tercer estilo en el columbario de la Villa Doria Pámfilii²⁷ está colocado entre bodegones, grutescos, escenas míticas y otros paisajes tan disimuladamente como si no deseara dar ninguna marcada significación simbólica. Pero naturalmente viene bien con el carácter de la felicidad alegre que en general alienta la decoración de la tumba.

Más aislado se encuentra el motivo sobre un ara de la tumba de Luccia Telesina²⁸, que fue sin duda la mujer o la hija de un hombre que desempeñó el consulado en el año setenta y seis de nuestra era bajo el reinado de Nerón y fue desterrado por Domiciano a causa de sus aspiraciones filosóficas (Lám. I. Fg. 1). Como era frecuente en la época julio-claudia y aún en la flavia, la decoración del ara está compuesta por elementos de Apolo (grifo, Leto). Pero debajo de la guirnalda vemos un rebaño con una cabra amamantando y un pastor barbudo que con su derecha levanta una cabra y en su izquierda lleva un cayado pastoril. Que este ara de Luccia con sus temas no está aislada, está probado por otra ara funeraria del Museo Vaticano en la cual el grupo de la cabra amamantando se repite. El tiempo del origen del ara de Luccia, que seguramente tiene que ser de la época flavia temprana, da una indicación sobre el origen del motivo bucólico. Los símbolos de Apolo se remiten a los dioses de la casa de la dinastía julio-claudia, y asimismo la representación bucólica se remite a la ideología de la paz de Augusto revitalizada por Vespasiano.

La conexión con ésta tal vez la prueba más claramente el ara de una Claudia Primigenia²⁹, que muestra en los lados laterales otra vez los conocidos árboles de laurel imperiales, pero en el lado principal una vaca única encima de una base (Lám. II. Fg. 2). Es bastante seguro que este ara es un eco del bronce de Mirón probablemente transportado por Vespasiano. En todo caso se trata de una reproducción con lados inversos de la famosa estatua capitolina, la cual hace muchos años Richard Delbrück consideraba una probable

27. G. Bendinelli, *Le pitture del colombario di Villa Pamphili* (1941) tav. 8.

28. W. Altmann, *Die römischen Grabaltäre*, 84 fig. 70.

29. *Bull. Com.* 65, 1937, 40.

copia de la vaca de Mirón. Para comprender los motivos bucólicos en el arte romano-sepulcral, hay que recordar el hecho de que las construcciones sepulcrales a veces tienen la forma de un jardín que se denomina en general con una palabra griega: *cepotaphium*.

La relación entre el jardín de sepulcros como un eliseo pequeño y la iconografía de los monumentos está muy bien justificada por un campo sepulcral de la primera época trajanea situado en la vía Labicana. Las inscripciones aluden a la familia de los Haterios como propietarios. Las numerosas piezas de arquitectura hasta ahora por desgracia no han podido ser reconstruidas. Una base encontrada hace pocos años y que todavía está sin publicar, prueba que en este jardín también había sido puesta una ofrenda a Silvano. La base está alisada solamente por un lado para la inscripción, mientras que los otros son irregulares, naturales y llevan representaciones idílicas-bucólicas debajo de una vegetación rica. En las fotos aquí mostradas pueden reconocerse rebaños de animales, cabañas del campo y una cabra que amamanta a un niño. Otro lado muestra, entre otras cosas, un pastor sentado con un rebaño. La estatuilla de una vaca³⁰ descansando, que ha servido como decoración de un pozo, ha aumentado la significación bucólica del jardín del sepulcro. También este elemento se infiltra en la iconografía sepulcral propia, y precisamente de una manera extravagante que, a mi juicio, de otro modo nunca se repite. En una pieza de arquitectura³¹ de uso desconocido está representado un llanto fúnebre con muchas figuras, del cual el motivo central es una joven muerta. El tema del llanto se continúa (no visible en la foto) en el lado interior del resalte, arriba a la derecha, con una figura sentada que oculta su cara con las manos. A ella corresponde a la izquierda un pastor sentado con túnica corta y lagobolon, que pone en un conocido gesto de lamento la mano sobre la cabeza y lleva la tristeza escrita en su cara. Un niño a su lado, por desgracia sólo esbozado, lleva una pizarra en la mano. Al contrario de lo que ocurre en otros monumentos estudiados, el idilio bucólico aquí no es sólo un contraste frente a la muerte, sino se une con el llanto fúnebre. El mo-

30. A. Giuliano, *Documenti per servire allo studio del monumento degli 'Haterii'*, lám. 11 fig. 21 = *Atti Acc. Lincei - Cl. Sc. morali - Memorie* VIII Vol. XIII (1968).

31. Helbig, *op. cit.*, nr. 1074. Giuliano, *op. cit.*, lám. 6 fig. 12.

tivo del lamento pastoril tiene un gran papel desde Virgilio hasta sus sucesores en el siglo dieciocho, y a causa de la popularidad del poeta no es imposible que también en el monumento fúnebre de los Haterios se represente una reminiscencia virgiliana.

Esto sería una prueba más de la importancia que tiene Virgilio para nuestro tema. Al parecer fue él quien transformó lo bucólico en una lengua alegórica con la cual la antigüedad posterior ha podido evocar la salud política y privada.