

LA DIOSA CIBELES *NOUS* DE MADRID. HISTORIA E ICONOGRAFIA

Pilar González Serrano

(Publicado en *Actas del Congreso "Madrid en el contexto de lo hispánico desde la época de los descubrimientos"* págs. 429-448. Madrid, 1994)

Sin poderlo evitar, desde hace ya más de un lustro, siento que mi dedicación a la diosa Cibeles y a la hermosa fuente en la que se aposenta desde el siglo XVIII, no es algo casual, sino una inexorable consecuencia de ese *ex iussu Matris Deum*, que aparece expreso en muchas de las aras votivas en las que se dejó constancia del sacrificio que le fue ofrendado. Y, así, en esta ocasión, vuelvo a tener el palpito de que actúo por imperativo de la propia Cibeles, ya que, por derecho propio, quiere hacerse notar en este Madrid del 92, declarado centro cultural de Europa. De lo que ya no estoy tan segura es de mi capacidad pregonera para vocear con gracia sus méritos y grandeza.

En cualquier caso, quisiera, al menos, ser más respetuosa que el anónimo noctámbulo que, en la madrugada del día 28 del pasado Agosto, cubrió con pintura fosforescente el famoso conjunto escultórico que componen la diosa entronizada, los leones y la fuente, dejando, por toda firma, el cubo y la brocha empleados en su felonía. Hablar de este tipo de actos de barbarie resulta siempre peligroso, ya que, por desgracia, su divulgación estimula las intenciones de posibles imitadores, pero al evocar la historia y avatares de nuestra famosa fuente, partiendo del más reciente pasado, no puede soslayarse lo sucedido y, conociendo el carácter vengativo de la diosa Cibeles, menos. Muy descontenta debía de estar con el trato recibido en el marco cultural del Madrid 92, cuando toleró tal desaguisado en sus pétreas carnes y, hasta es posible, que sonriera *in pectore* al conocer las noticias publicadas en la prensa de los días subsiguientes a su postiza y disparatada iluminación. En ellas, con ligeras variantes, se comunicaba a los madrileños que la Policía Municipal había descubierto que la popular estatua presentaba una "luz especial que había despertado sospechas", barrunto de perogrullo que ante la evidencia de los hechos, no deja de tener su miga. El caso es que desde el 31 de Agosto hasta el 28 de Septiembre, es decir durante todo un mes, la *Magna Mater* se escondió detrás de la valla levantada en su entorno para que se procediera a su limpieza y restauración. De esta suerte, los madrileños, a su regreso de vacaciones, se encontraron con el desaire de no ser recibidos como de costumbre por su castiza Señora, decidida, también ella, a sacar partido al emblemático 1992, mejorando su imagen aunque fuera *a forciori*, tras haber corrido el riesgo de sufrir un irreparable deterioro.

A lo largo del citado mes, nuestra singular fuente fue sometida a un proceso integral de aseo, por lo que no sólo fue liberada de la capa de pintura fluorescente que la cubría, sino que también se procedió a la limpieza de las lacras con que la suciedad de la contaminación la había castigado desde 1980, fecha en que se llevó a cabo una restauración de todo el conjunto escultórico, reponiéndose partes perdidas o provisionalmente añadidas, después de la guerra civil. En el transcurso de dicha contienda, sabido es que sufrió graves deterioros, a pesar del cerco protector con el que se la rodeó, desgraciadamente después de haber recibido ya las primeras heridas. Además, como desagravio, el área de Vivienda, Obras e Infraestructura, decidió impermeabilizar el vaso, reparar y mejorar el sistema de iluminación, recogiendo la indirecta del falso electricista, y reponer, también la jardinería agostada por la sed implacable del año más seco del siglo, según criterio de los expertos. Y todo ello, como era lo lógico, a costa del Ayuntamiento y con cargo al canon que tiene previsto para la conservación de monumentos.

Así pues, echando cuentas, la diosa Cibeles ha rentabilizado su agravio con creces y, desde primeros de Octubre, el mes arropado por follajes de oro que, en el Paseo del Prado, el de las fuentes, adquieren bellísimas tonalidades, se ha manifestado en una resplandeciente y alba epifanía, enfilando el eje de la *Ca'Alcalá*, como quiso situarla, contando a buen seguro con su

consentimiento, el Conde de Romanones, para que, como alguien dijo, "la hicieran rendir los coches, saludándola con el arroteo"¹.

El saldo final del episodio no sería, por lo tanto, negativo para nuestra diosa, en este 1992 de controvertidos y dudosos resultados económicos, siempre que tan incomprensible agresión fuera un grito de alerta que evitase males mayores, tal vez irreparables, como vengo anunciando desde hace tiempo. Por otro lado, ella se las ha ingeniado, a fin de que no haya la menor duda acerca de su indiscutible presidencia en este Madrid de 1992, para figurar en el reverso de la moneda de plata, con valor de 200 pesetas, emitida para conmemorar la designación de nuestra ciudad como Capital Europea de la Cultura, según se expresa en su leyenda. En el anverso aparecen las efigies del Rey y el príncipe don Felipe y la leyenda: Juan Carlos Rey de España².

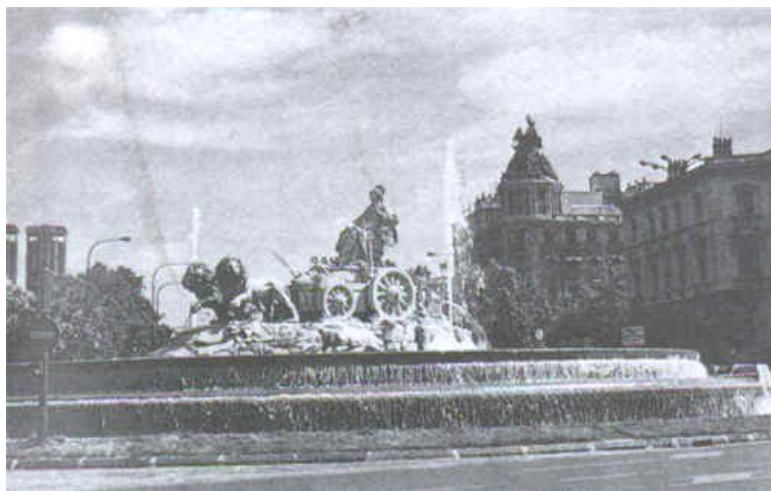


Fig. 1.- Vista general de la Fuente de la Cibeles en Madrid.

Tras este preámbulo de reciente actualidad, trataré de los puntos que se contienen en el título de esta ponencia. Puesto que existe un estudio monográfico sobre la génesis e historia de la diosa y de la fuente contenido en el libro del que soy autora, publicado en 1990, con el título de "La Cibeles, nuestra Señora de Madrid"³, no repetiré lo que en su día escribí, sino que añadiré nuevos puntos de vista, surgidos de posteriores investigaciones y reflexiones sobre el tema. Esta gran diosa, procedente de la lejana Frigia, tiene un largo y complejo pasado que no puede desmenuzarse en unas

breves líneas⁴. Presente en casi todos los puertos del Mediterráneo antiguo, amazona a lomos de felino en la espina del Circo Máximo de Roma, aposentada en Madrid desde 1782 (fig. 1), en carro tirado por dos leones (castigada encarnación de los sacrílegos amantes Hipómenes y Atalanta), tras cruzar el Atlántico, ya ha tomado posesión de la ciudad de Méjico donde, en broncea réplica, se yergue airosa desde 1980.

De su calidad de "símbolo parlante", pueden dar idea las ilustraciones que, a cientos, han aparecido en periódicos y revistas de este siglo, algunas de las cuales, las más significativas, presenté en la exposición oral de esta ponencia, para demostrar su versatilidad emblemática. A continuación, quiero llamar la atención sobre los puntos de semejanza existentes entre Atenea, el *nous*, preconizado por Anaxágoras⁵ es decir, el espíritu ordenador convertido, en este caso, en guía

¹ Tomás Borrás, "El paseo de las hermosas fuentes de Madrid", *Diario ABC*, 14 de Mayo de 1959.

² Ruiz Trapero, María, "Influencia de la Moneda en Madrid". Ponencia presentada en este mismo Congreso (2 de Diciembre 1992).

³ González Serrano, Pilar, *La Cibeles, nuestra Señora de Madrid*. Madrid, 1990; "Consideraciones sobre el culto metróaco en Hispania, en *Homenaje a Antonio Blanco Freijeiro*, Facultad de Geografía e Historia. Universidad Complutense. Madrid, 1989.

⁴ Cumont, F., *Les religions orientales dans le paganisme romain*, Paris, 1929, 207 y ss.; Graillet, H., *Le culte de Cibèle, mère de dieux, à Rome et dans l'empire romain*, Paris, 1912; Nilsson, M.P., *Geschichte der Griechischen Religion*, I-II, Munich, 1955-61; Vermaseren, M.J., *Corpus Cultus Cybelae Attidisque*, Leiden, 1977-1982.

⁵ Anaxágoras (h. 500-428 a.C.) natural de Clazomene, ciudad de Asia Menor, desarrolló la mayor parte de su actividad en Atenas. Formó parte del grupo de intelectuales que rodearon a Pericles, por lo que como él fue acusado de impiedad y sufrió un proceso más de carácter político que religioso, siendo obligado a abandonar Atenas. El *nous* era, según él, un principio ordenador, un motor cósmico que actuaba sobre todos los seres vivos, aun en los más

espiritual de Atenas, y nuestra Cibeles que, a su vez, ha llegado a ser el *nous* de Madrid, aunque, a diferencia de los atenienses, sean pocos los madrileños conscientes de tan sutil realidad. Y, lo sorprendente es que, aún hoy en día, ambas siguen ejerciendo la función de "ídolos vivientes" de sus respectivas ciudades. Una rápida evocación de los principales símbolos de las más famosas capitales europeas, nos hace, además, caer en la cuenta de que sólo Atenas y Madrid están representadas por dos diosas poderosas, conceptuales y ejecutivas, igualadas en rango y con puntos afines en sus remotos orígenes. La embajadora de Roma es la Loba Capitolina, ese magnífico bronce itálico, obra posiblemente del siglo V a.C., a quienes ya los antiguos confirieron el título de *mater romanorum*, y a la que Pollaiuolo (1433-1498), añadió, en el siglo XV, las postizas figuras de los míticos gemelos Rómulo y Remo, que tan bien se han adecuado a ella, bajo sus turgentes ubres. El emblema de París es la Torre Eiffel, el de Berlín la Puerta de Brandeburgo, el de Londres el Big Ben, etc. Tan sólo la sirenita de Copenhague, desde su temblor desnudo, se cuenta entre las figuras semiantropomorfas que sirven de símbolo a una ciudad. Pero es evidente que ni por antigüedad ni abolengo puede atreverse a competir con las poderosas divinidades que tuvieron y tienen en sus manos los destinos de la Europa mediterránea. Evoquemos, de pasada, a otras diosas, antaño compañeras de las nuestras, pero hoy perdidas en el recuerdo; la Artemis Efesia, la Hera de Samos y de Argos, la Venus Ericina, etc. Todas ellas, en el fondo, desdoblamientos de la gran diosa madre de raíces neolíticas y asiánicas.



Fig. 2.- Estela ática. *Atenea pensativa*, siglo V a.C. Atenas. Museo de la Acrópolis.

Atenea fue hija de Zeus y Metis, la sabiduría, engullida por el Crónida, antes de dar a luz, por consejo de Urano y Gea quienes le anunciaron el nacimiento de un segundo hijo de su amante, capaz de arrebatarle su dominio del cielo (a fin de cuentas la sabiduría acaba siempre con el poder impuesto). De esta suerte, cumplido el tiempo de gestación, Zeus parió a Atenea desde su divina testa, abierta de un hachazo por Hefesto que, en esta ocasión se vio obligado a actuar como contundente y peculiar comadrón. La joven diosa nació ya armada de casco, lanza, égida y escudo. Presente ya en la *Ilíada* y la *Odisea*, y siempre como protectora de los griegos, acudió en ayuda de un sin fin de héroes y personajes semidivinos, entre los cuales destacaron Heracles y Odiseo. Su iconografía como *Promachos*, es decir, como diosa armada se generalizó a partir del siglo VI, pero fue en el siglo V a.C., cuando, gracias a la mayestática creación que de ella hizo Fidias, un coloso de bronce, de 15 m. de altura, adquirió su inconfundible imagen. Situado a la entrada de la Acrópolis de Atenas, el brillo de la punta de su lanza se divisaba, al doblar el cabo Sunion, y se decía que los ojos de marinos y viajeros se inundaban, en dicho momento, de lágrimas, embargados los corazones por el inefable sentimiento del "volver a casa" que hoy experimentan los americanos al divisar la antorcha de la Estatua de la Libertad. Como diosa "poliada", presidía el Partenón (así denominado tardíamente) y las célebres Panateneas, celebradas cada cuatro años; como dispensadora de bienes y paz se representó en la estatua hecha

por encargo de los habitantes de Lemnos; etc.⁶. De esta suerte se acuñaron toda una serie de prototipos mil veces repetidos desde la Antigüedad hasta el presente. Sin embargo, tal vez ninguna

humildes, como un impulso eterno de la vida y, a la vez, era una fuerza espiritual, consciente, omnisciente e, incluso, providencial.

⁶ *Pálas* (epíteto ritual de la diosa), *polías*, *promachos*, *parthenos*; *ergastina*, *urania*, etc. Se denominaba *partenón* (habitación de las vírgenes) a una parte del gran templo, tal vez el opistodomo, donde sólo entrarían las doncellas

de sus imágenes conmueva más que la que se ha conservado en esa singular estela funeraria en que aparece pensativa, apoyada en su lanza y que se conserva en Museo de la Acrópolis (fig. 2). Celebrada por poetas y escritores ha congregado en su entorno las más bellas creaciones literarias. Baste como ejemplo el conocido poema de Palamás (1849-1943), titulado "El relieve de Atenea":

*¿Por qué inactiva apoyaste la lanza?
¿Por qué inclinas pesadamente tu temible
casco hacia el pecho, oh divina doncella?
¡Qué inmenso tiene que ser el dolor, oh diosa del pensamiento,
para adueñarse de ti!...*



Fig. 3.- Estatua de mármol representando al dios Atis (1,12 m de alto y 1,60 m de largo). Procedente de Ostia. Siglo II d.C. Museo Vaticano.

La genealogía real de Atenas se inició, según versiones, con Cecrops y, poco después, se incluyó en las míticas listas a Erictonio, acerca de cuyo nacimiento varían las tradiciones. A veces aparece como hijo de Atis (nombre, en esta ocasión femenino), hija de Cránao, sucesor de Cecrops, hermosa princesa que dio nombre a la región del Atica, hasta entonces llamada Cránae. En otras ocasiones, y esta es la versión más generalizada, Erictonio figura como fruto casual de la fecundación de la tierra por el derramado esperma del dios Hefesto, cuando trataba de forzar a la propia Atenea. Tan inusitada génesis

justificaba el nombre de Erictonio (lana y tierra), ya que fue la pella de lana con que la diosa se limpió la pierna, alcanzada por el semen de su agresor, el agente material de la fecundación al ser arrojada al suelo. De dicha unión nacería un ser híbrido, con cabeza y cuerpo humanos, y cola de serpiente. Su secreta crianza se confió a las hijas de Cecrops y con ellas se inició el complejo *thiasos*, en su mayoría femenino, que arrojó los orígenes míticos de la diosa y de la Acrópolis.

La leyenda de Agdistis, el ser andrógino, famoso por su hermosura y antecesor directo de la propia Cibele, en su versión oriental, acuñada en el santuario frigio de Pesinunte, sede principal del culto a la diosa, es, con ligeras variantes, muy semejante a la anterior. Agdistis⁷ nació de la unión de un Zeus onírico que, en sueños, dejó escapar su semen, y de la tierra que, fecunda como siempre, lo recogió. Los hijos, así nacidos, tienen en común rasgos anómalos y simbióticos: formas humanas y serpentiformes para significar la autoctonía de los habitantes de una determinada región, o duplicidad de sexos para explicar el complejo mundo de los ahora llamados "géneros sexuales", así como la dualidad de principios necesarios para la gestación de un nuevo ser. Agdistis se presenta como un joven de belleza tan deslumbrante que llegó a concitar la envidia de los demás dioses, quienes procedieron a su castración. Su miembro viril, enterrado en el suelo, engendró al místico almendro, el árbol cuyo temprano florecer es el primer anuncio de la primavera y, por ende, de la reanimación vital de la tierra. De una almendra florecida, en el seno de la hija del dios-río Sangario, nacería Ates o Atis (fig. 3), el joven paredro de Cibele, destinado a sufrir, más tarde, una trágica muerte seguida, eternamente, de una venturosa resurrección anual.

Según otra versión fue en el acantilado del desierto de Agdo (Agdo aparece, también, como un monte próximo a Pesinunte), en la frontera de Frigia, lugar en el que se adoraba a Cibele, donde

encargadas de la custodia de las ofrendas hechas a la diosa. A partir del siglo IV, este nombre se extendió a la totalidad del templo y así aparece citado, por primera vez, en un discurso de Demóstenes, en el año 355 a.C.

⁷ Agdistis: Pausanias, VII, 17,9 s; I,4,5; Arnobio, Adv. Nat., V,5,12, s.

Zeus, enamorado de la diosa, trató de unirse a ella sin éxito, por lo que depositó su semen en una roca próxima. Así tuvo lugar la gestación de Agdistis, al que Dioniso embriagó y castró. En este caso, Atis, cuyo amor se disputarían Cibele y el propio Agdistis, nació de la sangre derramada por este último, fructificada en un granado y fecundada en el seno de Nana, la hija del río Sangario, a través de un grano de granada. La fertilización de la tierra por medio de los *vires* masculinos enterrados en su entraña y la floración de los almendros, granados, rosas y violetas, como fruto de la sangre viril al entrar en contacto con ella, fueron portentos muy repetidos en el marco ambiental de un gran número de mitos orientales y mediterráneos. Recordemos que las violetas, las humildes y bellas flores, símbolo de Atis y, por ende de la resurrección, dieron nombre al Mar Jónico, siendo las *ionádes* las ninfas de las violetas las que ciñeron la cabeza de Ión, con una corona tejida con dichas flores, reconociendo, así, su poder real y sagrado⁸. Por esta razón, la hermosa ciudad de Atenas, de estirpe jonia, fue llamada, con propiedad, la "coronada de violetas"⁹.

No es cuestión de repetir, aquí, las variantes de tan bellas leyendas, encaminadas, todas ellas, a justificar la fecundación de la tierra para poder perfilar, más tarde, las figuras de los verdaderos padres fertilizantes, principios básicos de la masculinidad procreadora y del renacer de la naturaleza cada primavera. En algunos casos, sirvieron, también, como símbolos justificadores de la emasculación voluntaria de los sacerdotes consagrados al culto de la Gran Madre. Se trata únicamente de analizar las similitudes existentes entre los mitos que, sin duda, procedentes de Oriente, viajaron por el Mediterráneo y se dulcificaron a su paso por Grecia, las relaciones etimológicas de los nombres de sus protagonistas (Acteo, Atis, Ates, Atica, Atenea; *atta*, en vocativo significa padre, en griego)¹⁰ y la paridad de funciones que a cada uno de ellos se atribuyen en propiedad, por derecho usurpado o, incluso, por contaminación inconsciente. Atenea, virgen y guerrera, presenta, pese a su belleza y aparente fragilidad, un talante viriloide, una soledad temperamental, semejante, en cierta forma, a la de Cibele, cuyo antecesor directo ya hemos dicho que fue el bello Agdistis, tenido por el amante de Atis, después de su mutilación. Asimilada, más tarde, en el mundo griego, con la figura de Rea, madre de dioses, arrastró, de forma difuminada y vergonzante a su joven amante, Atis, asimismo condenado a una castración forzosa, al igual que a su cortejo de eunucos, los *metragyrtes*, según los griegos y los *galli* en el mundo romano, de los que la gente no ha gustado de hablar y de los que poco se ha sabido y se sabe, en gran parte por falta de interés hacía quienes se considera seres tan oscuros y retorcidos como las propias raíces. La poderosa personalidad de la diosa ha brillado siempre con luz propia, muy por encima de su acompañamiento o *thiasos* de daimones de marcado carácter telúrico (Curetes o Coribantes, Dactilos, Telquines, Marsias, Pan, Aión, etc.).

Otra coincidencia, tal vez casual, pero no por ello menos significativa, es la tensión continua de ambas diosas con Posidón, a la postre, siempre perdedor en los enfrentamientos, más o menos solucionables que con ellas ha tenido. La vieja disputa entre Atenea, diosa autóctona, y Posidón, dios aqueo de los caballos, convertido, después en divinidad protectora de los caballos del mar (es decir de los barcos) por la posesión de la Acrópolis fue, tal vez, el más significativo de los episodios míticos de Atenas, razón por la cual mereció ser immortalizado, por el genio creador de Fidias, en el frontón occidental del Partenón. Es cierto que la diosa vencedora le hizo, un hueco en sus dominios, pero las componendas fueron tan poco satisfactorias que, como compensación, hubo que consagrar al dios del mar el bello templo de Cabo Sunion. Aunque ni aún aquí dejó Atenea de medir fuerzas,

⁸ Son varios los autores clásicos que hablan de las violetas y sus numerosas variantes. Teofrasto distingue dos principales especies *íon to lefkón* e *íon to mélon*, es decir la violeta blanca y la violeta negra y Plinio, entre otros, alude a sus distintos colores: *purpureae* (rojas), *lutae* (amarillas), *albae* (blancas), etc. Ión era el nombre del héroe que dio nombre a la estirpe de los jonios y al Mar Jónico (Heród., VII,94; Estrab., VIII,7,1; Paus., I,31,3, etc.).

⁹ Píndaro, *frag.* 46.

¹⁰ *Atis* es nombre de origen anatólico, cuya raíz se encuentra en algunos nombres de Oriente Próximo (Atalo). Significa padre, como el vocablo hitita *attas* y el palaico *papas*, también fue aplicado a *Zeus* con quien se le solía confundir en Frigia y en Bitinia.

por aquello de no perder terreno, exigiendo que, en el promontorio siguiente, se alzara en su honor otro templo, el llamado de Atenea Sunia



Fig. 4.- Reverso de una moneda de bronce de época de Augusto, acuñada en Pesimunte con la representación de un altar coronado con la piedra negra y un bucráneo de ciervo.

En el caso de Cibeles, el resultado salta a la vista: Posidón se yergue en la Plaza de Cánovas del Castillo y Cibeles en la que lleva su nombre (antigua Plaza de Madrid y, más tarde, de Castelar), porque no sólo se ha adueñado de la fuente, sino también del entorno que la rodea. Por otra parte, en cuanto a belleza escultórica se refiere hay que señalar que las diferencias entre ambas estatuas son muy notables y, sin lugar a dudas, muy ventajosas para la milenaria divinidad frigia. Como desagravio bueno sería el ofrecerle la propiedad de la plaza que preside, en carro tirado por caballos marinos.

Por último, señalemos que, como telón de fondo, siempre se recorta altiva, detrás de estas grandes diosas, una sagrada roca: la Acrópolis, el monte Kybeo o Kybelo, el Agdo, el Ida, etc. Recordemos también la roca de la Sibilia en Delfos, la sacrosanta que protege la hermosa cúpula de la gran mezquita de Omar, en Jerusalén, la Kaaba en la Meca, etc. Las rocas,

las piedras negras (meteoritos), las columnas, los betilos, etc. fueron y siguen siendo cratofanías de la Gran Madre, progenitora de dioses, de frutos, de animales y, finalmente, de hombres.

Tras estas rápidas pinceladas, pasaremos, en este caso, a analizar los principales prototipos de las representaciones antropomorfas de la diosa Cibeles, la piedra negra de Pesinunte (fig. 4), desde sus más remotos antecedentes, fechables en el VII milenio a.C. hasta el siglo XVIII, en que se perfiló su serena estampa madrileña. En especial, se hará hincapié en los modelos más significativos, sobre todo de los hallados en Roma, muchos de los cuales pudieron ver los artistas españoles y franceses que, a mediados del siglo XVIII, residían, como becarios de sus respectivos países, en la Ciudad Eterna, y tomaron, como modelo de sus creaciones, los grandes repertorios de la Antigüedad clásica. Los trabajos de Delfín Rodríguez sobre Hermosilla¹¹ y Thomas F. Reese¹² sobre el Salón del Prado, proporcionan una documentación completísima acerca de los principios de inspiración de su trazado y de la temática de sus monumentos escultóricos: Montfaucon¹³, Ripa, Cartari, etc. Igualmente, destacan su evidente carácter alegórico al ser "concebidos como complejas alusiones a España y a la monarquía española", semejante a la que aparece en la magnífica composición de Tiépolo, en la que se representó el "poder de la Monarquía española". Por otra parte, yo he expuesto mis dudas acerca del auténtico "creador" de todo el proyecto que, en su conjunto, para mí no es otro que Hermosilla, y sobre la confusión de ideas de la época referidos a los conceptos de hipódromo, circo, estadio (un estadio fue la plaza Navona), la diosa cabalgando a la grupa de un león, tal y como aparecía en el Circo Máximo, sedente en trono flanqueado por felinos, o conducida en carro, siempre tirado por esta clase de animales, sus fieles acompañantes desde el VII milenio a.C. Desde el punto de vista arqueológico, lo que si es cierto es que quien realizó la fuente conocía algo más

¹¹ Rodríguez Ruiz, D., "De la Utopía a la Academia: El tratado de arquitectura civil de José de Hermosilla", *Fragmentos*, nº 3, 1985, 58-80.

¹² Reese, T.F., "Hipodromos, carros, fuentes, paseantes y la diversión pública en la España del siglo XVIII", en *IV Jornadas de Arte: El Arte en tiempos de Carlos III*, Madrid, 1988, 1-47.

¹³ Montfaucon, B.de, *L'antiquité expliquée et représentée en figures*, 10 vols, París, 1719, I.

sobre la religión metróaca que el propio Ventura Rodríguez quien, no habiendo estado nunca en Italia, pero dotado de un gran sentido común, tras citar a Boccaccio y a Cicerón, para salir del paso, auguró con atino: "Y los que no tengan esta noticia, interpretarán que esta figura, representa a la España, por la corona mural, que parece castillo, y por los leones, Atributos propios de las armas de España, en sus cuarteles de Castilla y León". No iba desencaminado Don Ventura, porque la verdad es que aún son muchos los madrileños que, a pesar de sentirse orgullosos del monumento emblema de su ciudad, siguen sin saber quien es la diosa Cibeles, quienes los leones, ni el significado críptico de sus detalles ornamentales.

Como hito de partida, para justificar las dudas que aún nos asaltan a muchos, recordemos los puntos oscuros que aún se perciben en la gestación del proyecto del Salón del Prado y de sus fuentes y, sobre los cuales, es lícito seguir manteniendo un punto de interrogación.

- 1º. El diseño del Salón del Prado fue encargado, en 1767, por el Conde de Aranda a Don José de Hermosilla y Sandoval, uno de los primeros becados de la Academia de Madrid en Roma, ciudad en la que residió varios años.
- 2º. Hermosilla trabajó en dicho proyecto desde 1767, fecha en la que empezaron las obras hasta un año antes de su muerte, que tuvo lugar el 21 de Julio de 1776, es decir, durante ocho largos años.
- 3º. De toda su labor sólo queda, como testimonio, un modesto plano, que se conserva en la Biblioteca Nacional de Madrid.
- 4º. El 25 de Febrero de 1774, José de Hermosilla y Andrés Rodríguez enviaron un nuevo informe sobre el Salón del Prado, añadiendo mejoras y nuevas fuentes, entre las cuales destacaban dos de grandes proporciones, situadas en los extremos del Paseo.
- 5º. Desde ese mismo año de 1774, el proyecto fue conocido por Ventura Rodríguez quien, de forma descarada, comenzó a criticar la obra de Hermosilla y a cuestionar su presupuesto, llegando, incluso, a presentar su propio proyecto (con algunas mejoras sustanciales, tales como la cubrición del canal de desagüe), el 1 de Julio de 1775.
- 6º. Toda esta labor de intriga había comenzado a partir de 1773, cuando el Conde de Aranda cesó como presidente del Consejo de Castilla y, a la postre, dio sus frutos, ya que Ventura Rodríguez consiguió, valiéndose de sus influencias y, en especial de la del fiscal, don Pedro Rodríguez de Campomanes, quedarse al frente de la obra a partir del 4 de Agosto de 1775, un año antes de la muerte de Hermosilla que, en la etapa final de su vida conoció la amarga frustración de la traición y el desengaño.
- 7º. Debido a la grave inundación acaecida el 23 de septiembre de 1775, que daño gravemente al Prado y otros avatares, las obras alcanzaron el más alto coste público hasta entonces conocido, disparándose todos los presupuestos presentados e, incluso, los aumentos y revisiones.
- 8º. Fue en 1776, una vez terminadas las obras del alcantarillado, cuando Ventura Rodríguez, presentó su proyecto sobre el paseo y las fuentes y aquí, como bien dice Reese "aunque dotaba de instrucciones a su imaginaria, realmente, nunca llegó a explicar el proceso mental que le condujo del hipódromo griego a Cibeles, Neptuno y Apolo".
- 9º. El dibujo (fig. 5), magnífico, sin duda, que hizo de la fuente difiere, al hacerse realidad, sobre todo en la concepción de la diosa, obra, como es sabido de Francisco Gutiérrez.
- 10º. Francisco Gutiérrez (1727-1782), estuvo pensionado en Roma durante doce años y estuvo casado con la pintora Gertrudis Bertona y protegido de Mengs, quien confiaba en su sensibilidad y talento.

Dicho lo cual, y sin la menor intención de desmerecer la labor realizada por Ventura Rodríguez en el Salón del Prado, vayamos a la fuente. Como es sabido, se instaló en 1782 en el Paseo de

Recoletos, junto al Palacio de Buenavista, orientada hacia el Paseo del Prado, de cara a la de Neptuno, que iba a ser su principal compañera. Los encargados de su realización fueron Francisco Gutiérrez, Roberto de Michel y el adornista Miguel Ximénez. Toda la fuente fue esculpida, como la de Neptuno, en mármol cárdeno de Montesclaros (provincia de Toledo), de acuerdo con el dibujo de Ventura Rodríguez y que hoy se conserva en el Museo Municipal de Madrid.

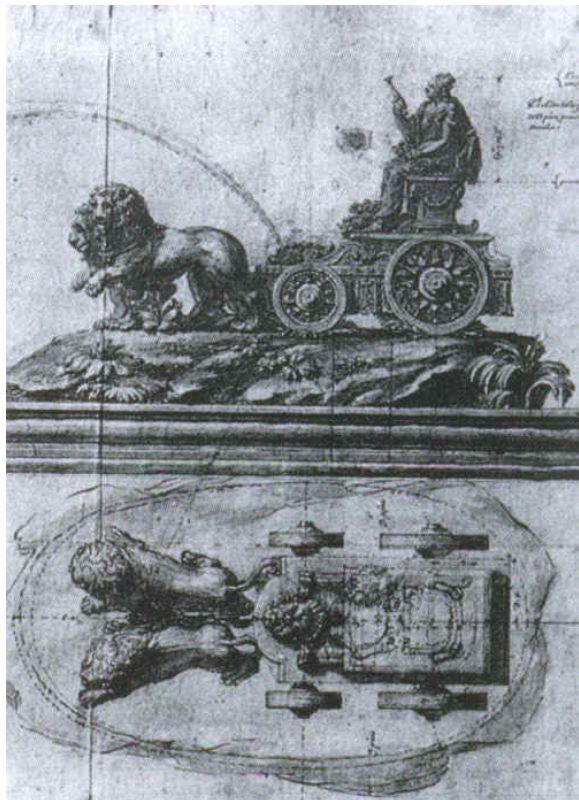


Fig. 5.- Fuente de la Cibeles, según dibujo original de Ventura Rodríguez. Madrid, Museo Municipal.

De los tres artistas citados fue Francisco Gutiérrez el elegido para realizar la parte más comprometida y noble de la fuente, es decir, la efigie de la diosa. Por aquel entonces, Gutiérrez gozaba ya de un gran prestigio, tras su estancia de doce años en Roma, como pensionado de la Academia de San Fernando, y había sido nombrado escultor de Cámara por Carlos III. Imbuido de clasicismo y buen conocedor de las espléndidas colecciones escultóricas de la antigüedad romana hizo de la diosa una versión llena de serena dignidad y majestuoso empaque. Siguiendo el dibujo de su diseñador, la representó sedente, en trono de alto respaldo moldurado y sin brazos. El contorno exterior del asiento está decorado con bucráneos de carnero y de sus retorcidas cornamentas penden guirnaldas cargadas de flores y frutos, sujetas por bandeletas flotantes. Son motivos alusivos al criobolio (sacrificio de un carnero) que, junto con el taurobolio (sacrificio de un toro) se solían ofrecer a la Magna Mater o a Atis, o a ambos dioses frigios a la vez, y cuyas representaciones son muy frecuentes en las aras sacrificiales que les fueron

consagradas. El lado izquierdo del respaldo del trono aparece recubierto por una parte del amplio manto o *himation* que cubre los hombros de la diosa y su regazo.

Su rostro, de finos rasgos, se ve animado por unos ojos de línea clásica, sombreados por el trazo firme y destacado de las cejas, sobre todo en su arranque, lo que acentúa la serenidad de su rostro. Las córneas se ven horadadas por la esfera de la pupila¹⁴, ligeramente dirigida hacia arriba, recurso que da como resultado una mirada distante, propia de dioses y héroes. Luce doble corona torreada, incapaz de sujetar su abundante cabellera que, repartida por raya en medio, en dos poblados aladares, se recoge, a duras penas, en la nuca, bajo la corona, en un moño flojo que se deshace en larga melena sobre el cuello y hombro derecho. Viste una fina túnica interior y se envuelve en un cumplido manto. Son, en conjunto, ropajes amplios y desenvueltos, tratados en profundos pliegues y que se desbordan por el respaldo y laterales del trono, razón por la cual dicho sitial pasa casi desapercibido dentro del conjunto. Este desceñirse los cabellos y ropajes transfiere, casi de forma subliminal, un buscado efecto de pujante prodigalidad. Con razón decía Ceán Bermúdez que "fue Don Francisco muy estimado por la amabilidad de su carácter y por su mérito, particularmente de Don Antonio Mengs que le encargaba modelos por el buen gusto con que plegaba los paños". En su mano derecha, que descansa sobre sus rodillas, sostiene el cetro, símbolo de su poder universal y, en la derecha, ligeramente levantada, muestra la llave de la ciudad, según algunos, también, llave maestra del rotar de las estaciones. Sus finos pies cruzados, que apenas sobresalen de entre los pliegues del manto, calzan delicadas y ligeras sandalias, como los modelos pergaménicos y

¹⁴ El recurso de horadar la pupila en los retratos romanos se inicia en el siglo II de la Era.

romanos. Así pues, dista mucho de los modelos recogidos por Montfaucont, con los cuales guarda una mayor relación el dibujo de Ventura Rodríguez.

Obra de Francisco Gutiérrez (fallecido en 1782) fueron también las cuatro ruedas del carro, de desigual diámetro –más pequeñas las delanteras que las traseras– provistas de moldurados cubos, rematados por una roseta, y de radios compuestos por carnosos capullos vegetales, en forma de lirios terminados en un perfil de silueta tripétala, de larga tradición mediterránea (fig. 6).

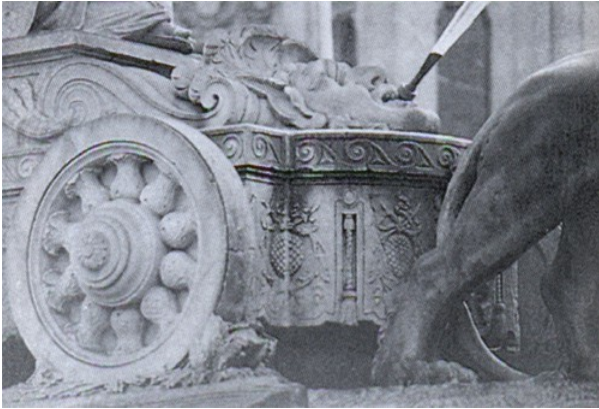


Fig. 6.- Detalle de la Cibeles: mascarón, rueda y adornos del carro.



Fig. 7.- Maqueta en cera de los leones de la fuente de la Cibeles. Madrid, Museo de la Casa de la Moneda.

Es posible que se trate de simples motivos ornamentales, pero también pueden interpretarse como los látigos de azote con los que se flagelaban los fieles de Cibeles en el transcurso de sus celebraciones místicas, las famosas *Attideia*.

Los leones fueron realizados por Roberto de Michel (1720-1786) quien tras haber hecho unas maquetas de cera, que hoy se conservan en la Casa de la Moneda, terminó su obra a finales de 1781 (fig. 7). Son dos regios machos, de foscas melanas y majestuoso porte que, con la zarpa izquierda levantada, parecen dispuestos a proseguir su marcha de un modo acompasado, sin descubrir el flanco de su vigilancia, con pupila alerta y marcada con la misma técnica que la utilizada en los ojos de la diosa. En cuanto a ese darse la espalda, para no verse, sabido es que es parte del castigo impuesto a los célebres amantes, Hipómenes y Atalanta, como castigo a su impiedad.

Como complemento ornamental y por sugerencia de Juan de Villanueva aún se añadieron a la fuente, años después (1794) un oso y un dragón, símbolos ambos de las antiguas armas de la Villa, tal y como aparecían en su escudo. En ellos se embutieron unos caños, previstos para la conducción

De la minuciosa y alegórica decoración que orna el trono y el carro, se encargó Miguel Ximénez, un conocido maquetista que colaboró con Ventura Rodríguez en varias de sus obras, realizando en ellas labras de tipo secundario, pero de gran finura y calidad. El trono se asienta en una especie de plataforma rectangular, a guisa de escabel, decorada en sus laterales por motivos vegetales. Su frente se cubre con el llamado "mascarón", pero que es en realidad el rostro de Atis en el momento de su transmutación en pino. De su boca abierta, en

crispado gesto, emerge el surtidor central, el que ducha a los dos resignados leones. A ambos lados de la carátula, sendas volutas, corridas y contrapuestas, sirven de trazo de unión entre la plataforma y el firme del carro, de caja rectangular y frente semicircular, sobre el que se asienta el citado mascarón. El contorno del borde superior se ve rematado por una cenefa decorada por una espiral de trazo continuo, a partir de la cual penden los faldones del carro procesional. Van adornados con piñas, los frutos del árbol sagrado de Atis, y cada una de ellas aparece enmarcada por dos ramas de pino entrelazadas por bandeletas funerarias de las que penden delicadas violetas, flores que son el símbolo de la sangre derramada por el joven pastor,

amante de la posesiva diosa. Con las piñas alternan unas fustas torsas rematadas por borlas de flecos, encajadas en unos estrechos surcos de separación que parecen querer indicar los pliegues del faldón.

del agua potable. De tales adornos apenas si quedaban huellas en 1891, fecha en que se inició la nueva glorieta, según el proyecto del arquitecto José López Salaberry, y se cambió de sitio a la fuente, lo que desencadenó todo tipo de controversias urbanísticas y populares.

La citada remodelación se terminó en 1895, siendo alcalde de Madrid el Conde de Romanones. La fuente de la Cibeles pasó a ocupar el centro de la que sería conocida con el nombre de Plaza de Madrid (más tarde de Castelar), enfilada hacia la calle de Alcalá y mostrando en su retaguardia dos postizos "amorcillos" que, de espaldas a la diosa, juguetean, desde entonces, con una caracola y un ánfora, convertida en un surtidor zaguero. Sus autores fueron Miguel Angel Trilles y Antonio Parera que, en mi opinión, se inspiraron en los motivos ornamentales que aparecen en el cuadro de Bruhgel titulado "Cibeles y las estaciones" y que se encuentra en el Museo del Prado. Restaurada y saneada se colocó sobre una gradería circular de cuatro peldaños y se la rodeó de una artística verja, con lo cual el acceso directo a la fuente quedó prohibido para siempre, aunque de tal prohibición se haga, en muchos casos, caso omiso; ¡la tentación de las fuentes! ¡las monedas y el agua! ¡Arcanos inexplicables!



Fig. 8.- Diosa madre entronizada en sitial flanqueado por felinos y dando a luz. Çatal Hüyük (20 cm. de altura), 5700 a.C. Museo de Ankara.



Fig. 9.- Diosa madre a la grupa de un felino y con un cachorro en su regazo. Haçilar, VI milenio a.C. Museo de Ankara.

Desde entonces, los avatares sufridos por nuestro célebre monumento son muchos, pero no es esta la ocasión de contar su historia, sino de rastrear sus patrones iconográficos. Como punto de partida, merecen citarse las expresivas figuritas de diosas madres halladas en los yacimientos neolíticos de Çatal Hüyük (fig. 8) y Haçilar (fig. 9), del VII y VI milenio a.C., donde ya se da el prototipo de la divinidad sedente, en trono flanqueado por leones, acompañada de un dios masculino (hijo o amante), e incluso a la grupa de león. Como diosa ciudadana y corona de almenas se la puede ver, en su versión hitita, en el santuario rupestre de Yazilikaya (fig. 10), hacia 1250 a.C. y, como sagrada columna, flanqueada por leones rampantes en el imponente triángulo de descarga de la Puerta de los Leones de Micenas (fig. 11) del siglo XIII a.C. Como diosa coronada también aparece en un relieve (siglo IX, Museo de Ankara) de Karkemish, como Kubaba, divinidad anatólica presente en los reinos neohititas (fig. 12).

A su paso por Grecia fue asimilada con Rea y sus celebraciones dulcificaron, en parte, sus prácticas sangrientas, por la influencia de los misterios eleusinos. En los santuarios más notables se le dedicó un templo denominado *metroon* y en ellos recibió culto durante varios siglos. Montada en carro

tirado por leones, aparece en el friso del Tesoro de los Sifnios (fig. 13) del siglo VI a.C. y entronizada, asimismo entre leones, con pátera en la mano derecha extendida y un gran tímpano o cetro en la izquierda, según discutida creación de Fidias o de Agorácrito, a partir del siglo IV a.C (fig. 14). Este modelo sería el llamado a crear escuela, aun cuando en época helenística y romana, sus variantes tipológicas se adecuaron al barroquismo de las formas y la riqueza en el tratado de los plegados paños, al igual que se observa en toda la gran estatuaria de la época.



Fig. 10.- Relieve de la pared norte de la "garganta A" del Santuario hitita de Yazılıkaya. Encuentro de la diosa Hepat y el dios Thesub. 1220 a.C., según dibujo de Téxier (1834).



Fig. 11.- Puerta de los Leones de Micenas. Hacia 1250 a.C.

En el friso del altar de Pérgamo (siglo II a.C.), aparece la figura de Cibeles (fig. 15) montada a la grupa de un león y llevando un gran pandero en la mano izquierda. Según Plinio (N.H. XXXV, 108), esta modalidad de la diosa *in leonem sedente* era un trasunto del tipo creado por el pintor Nikomachos, y lo importante del caso fue la repercusión que llegó a tener en el mundo romano, sobre todo a partir del siglo II d.C., en época de Trajano, al ser reconstruido el Circo Máximo, casi *ex novo*, tras el incendio

sufrido durante el gobierno de Domiciano, ya que, al parecer, fue entonces cuando en su espina central se colocó, junto al obelisco de Ramsés II, la estatua de Cibeles a la grupa de un león y, como consecuencia, a partir de entonces, se dejó ver en cuantos relieves y mosaicos se representó al Circo Máximo, sito en el *Vallis Murcia*, la depresión que separaba el Palatino del Aventino. Era ésta una de las zonas más populosas de Roma, próxima a la zona de muelles y embarcaderos del Tíber, donde se congregaba una importante población marinera, de origen oriental, en especial lidios y frigios, al igual que sucedía en el puerto de Ostia y en el Pireo, centros donde los misterios frigios alcanzaron una especial entidad, actuando, además, como focos de difusión de sus complejas celebraciones. El grueso de la plebe, compuesta en esta barriada del Aventino por extranjeros y los estratos más bajos de la sociedad romana, estuvo siempre envidiada en las carreras de carros que, a diario, se celebraban en el Circo Máximo y en las cuales se apostaban grandes sumas de dinero. Afincada en su espina, la diosa frigia, presidía, con especial atención, las célebres carreras del 10 de Abril, con las que se clausuraban los *Ludi Megalenses*, celebrados en su honor. Una copia de este prototipo se ha querido ver, en la composición

escultórica (mal restaurada) de Villa Pamphili de Roma, fechable en el siglo II de la Era.

El modelo de la diosa entronizada en carro tirado por leones que es el de mayor interés en nuestro caso, responde, sin lugar a dudas, al de un paso procesional, tal y como puede verse en una placa de mármol de un sarcófago que hoy se encuentra en Roma, en la Basílica de San Lorenzo Extramuros, fechable en el siglo III. En dicho relieve se ve que el conjunto escultórico debía de tener un peso considerable ya que es llevado en andas por varios costaleros. Este prototipo, del que existen numerosas reproducciones, tanto en grupos escultóricos, como en relieves de aras votivas o de sarcófagos, se corresponde con la imagen que de

la diosa, hecha en un principio en plata y cuyo rostro se perfiló en la piedra negra que a Roma llegó procedente de Pérgamo, recorría las calles de Roma el 27 de Marzo, fecha en que tenía lugar la ceremonia de la *Lavatio* en las aguas del Almo, o en el transcurso de las *Megalesia*¹⁵.



Fig. 12.- Relieve de Karkemish, con la representación de la diosa Kubaba, siglo IX a.C. Museo de Ankara.

De entre los modelos iconográficos que representan a la diosa entronizada en carro tirado por leones destaca el grupo escultórico de bronce del Metropolitan Museum de Nueva York (fig. 16), por lo que recuerda al que orna nuestra famosa fuente, la estatua de Formiae, que se ha supuesto formaba parte de una composición de este tipo, algunas aras votivas, en las que aparece acompañada de Atis, apoyado en un pino y los de carácter cosmológico, tal y como el que decora la llamada Pátera de Parabiago.

El grupo escultórico, en bronce (7 cm. de altura), del Metropolitan Museum de Nueva York, procede de Roma y fue adquirido por Marquand de Martinetti en una tienda de dicha ciudad llamada "Old England", sita en la Via Nazionale, esquina a la Via Eufemia, y se exhibió, por primera vez en 1887. Se le ha fechado en el siglo II, en época de los Antoninos, que fue cuando las religiones orientales y, entre ellas, la de la Magna Mater, invadieron Roma y cuando, además, los talleres de copistas y artesanos repitieron, de forma industrializada, creaciones artísticas de todo tipo. En este caso, además de la similitud de inspiración que ofrece, con respecto a nuestra célebre fuente, presenta

otro rasgo muy peculiar y es el hecho de que las abiertas fauces de los leones estén provistas de sendos surtidores, lo que es un caso insólito en este tipo de representaciones. De cualquier manera, más coherente es que de la boca de un felino brote el agua, que el que sus lomos sean duchados, como sucede con los madrileños¹⁶.

De singular empaque puede calificarse la estatua sedente de la diosa, procedente de su santuario en Formia (golfo de Gaeta) y que ha sido fechada a comienzos del siglo II, es decir en época de Trajano. De considerable tamaño (1,72 m. de altura) y esculpida en mármol, se ha supuesto que formaba parte de un monumento escultórico compuesto por la diosa, sedente en un carro tirado por leones.

Aras de mármol, en las que aparece Cibeles, según este modelo procesional, acompañada de Atis, su joven padro, son muy numerosas. Destaca la de un tal Cornelius Scipio, fechada en el siglo III y que hoy se conserva en el Museo de la Civiltá de Roma. Relieves de este tipo ya fueron recogidos por Montfaucon, lo que demuestra la abundancia de sus vestigios en la citada ciudad. En muchos de ellos hacen su aparición los símbolos alegóricos de su ritual: el pino y las piñas, el símpulo, el cayado de pastor (*pedum*), los címbalos, la siringa, la cista mística, el jarro ritual (*urceus*), las bandeletas funerarias, los ramilletes de violetas, así como los bucráneos de los toros y carneros sacrificados en los taurobolios y criobolios.

¹⁵ La gran festividad anual, en honor de las divinidades frigias, las llamadas *Attideia*, se celebraba del 15 al 25 de Marzo, coincidiendo con el equinoccio de primavera. El día 27 tenía lugar la procesión de la *Lavatio*, y en ella la imagen de la Magna Mater era llevada hasta el río Almo para recibir en sus aguas el baño lustral. A partir del día 28 se realizaban los sacrificios (taurobolios y criobolios) y ritos iniciáticos de los nuevos *galli* y, por último, del 10 al 4 de Abril, se conmemoraba el *adventus* de Cibeles a Roma (4 de Abril del 204 a.C), con los llamados *Ludi Megalenses*, en los que participaba todo el pueblo y se clausuraban con unas famosas carreras de carros celebradas en el Circo Máximo en cuya espina se encontraba la diosa, a la grupa de un león.

¹⁶ Briam F. Cook, "The Goddess Cybele : A bronze in New York", *Archaeology*, XIX, 4 (octubre de 1966), 251-257.

Por último ningún ejemplo más elocuente para entender la visión sincrética y cósmica de la religión metróaca que la composición que aparece reflejada en la llamada Pátera de Parabiago (fig. 17) y cuyo modelo original hay que suponer en curso a partir del siglo III. Se trata de una exquisita obra de orfebrería hallada en 1907 en la Via Maggiolini de la localidad a la que debe su nombre, próxima a Milán, ciudad en la cual hoy se encuentra (Museo Arqueológico). En el momento de su descubrimiento servía de tapa (0,39 m. de diámetro, 5,1–5,4 cm. de altura y 3,5 Kg. de peso) a una urna funeraria, lo que no es de extrañar, dada su temática ornamental que no es otra que el renacer de la vida en primavera. Sin embargo, en un principio su función debió de ser muy otra. Lo más probable es que sirviera como pátera, es decir, como bandeja de ofrendas en los actos culturales de la Magna Mater, y hasta se ha supuesto que pudiera haber pertenecido a uno de sus destacados sacerdotes, a un *archigallus*. Repujada en plata de una gran pureza y con borde dorado, ha sido fechada en los siglos II, III y IV de la Era según los distintos autores que se han ocupado de su análisis y estudio¹⁷. Lo cierto es que su simbología cósmica, de raíces helenísticas, muy en boga en el Bajo Imperio, se corresponde con fechas más bien tardías. En este triunfo de Cibeles y Atis, elevado desde el siglo III a la categoría de "Altísimo" e identificado, a veces, con Helios y con el propio Mitra, asisten las divinidades celestiales, las personificaciones de los elementos naturales y los de la ordenación del tiempo, personajes, todos ellos, que se repiten con frecuencia en composiciones relivarias, pictóricas y musivarias, sobre todo, en el siglo IV, centuria marcada por la crisis final del paganismo y la difusión, junto con el cristianismo, de las religiones orientales.



Fig. 13.- Kybéle-Rea conduciendo una biga en la Gigantomaquia del Tesoro de los Sifnios (friso norte). Hacia 525 a.C. Delfos, Museo Arqueológico.

En el centro de la escena aparecen Cibeles y Atis, en este caso considerados con la misma categoría, sentados en un espacioso carro-trono que arrastran cuatro fieros leones. Los ejes de las ruedas son ocho y, en el lateral visible, aparece una victoria alada. La diosa lleva corona mural, cubierta por un *vellum*, viste *chiton* e *himation* y calza delicadas sandalias. Su mano izquierda roza el borde del velo, en un gesto que, en el lenguaje griego, era propio de las novias o desposadas y, con la derecha, sostiene una especie de lanza o largo cetro, mientras el brazo descansa sobre un gran tímpano. Atis aparece vestido con su clásica indumentaria: gorro frigio, "túnica manicata", corta capa sobre los hombros, siringa en la mano derecha y el cayado de pastor, el *pedum*, en la derecha. Como comparsa tres Curetes armados bailan briosamente frente al carro, golpeando los escudos con los puñales. Lucen cascos decorados con estrellas, visten túnicas cortas y calzan caligas. El interior de los escudos, visible en dos ocasiones, también presenta una decoración de estrellas.

Delante del carro emerge, de medio cuerpo, la figura de Atlas, cuyos brazos levantados sostienen un arco elíptico en el cual se distinguen seis signos del zodiaco; Aries, Tauro, Géminis, Cancer, Leo, y

¹⁷ Levi, A. La pátera de Parabiago, Roma 1935 ; Strong, D.E., Greek and Roman Gold and Silver, London, 1966,198; Vermaseren, M.J., The Legend of Attis in Greek and Roman Art, Leiden, 1966,27-29; idem, Corpus Cultus Cybelae Attidisque, Italia IV, Leiden, 1978, 107.

Virgo. En su interior aparece la figura de Aion, el dios del tiempo (*Saeculum frugiferum*), representado como un hombre joven, con la parte inferior de su cuerpo recubierta por un manto. Lleva una lanza en la mano izquierda y apoya la derecha entre los signos de Aries y Tauro para indicar la época del año en que se celebraba la solemne festividad de los dioses frigios, próxima al equinoccio de primavera. Y, para mayor precisión, como anuncio de la llegada de la estación cálida del año, bajo la figura de Atlas, se distinguen claramente una cigarra y un lagarto. Frente a Aion,



Fig. 14.- Relieve en mármol con Kybéle en doble "naiskos" (29,1 cm de altura) procedente de Isthmos. Museo local. Época helenística (prototipos derivados de modelos del siglo IV a.C.).



Fig. 15.- Kybéle-Rea cabalgando a la grupa de un león. Friso del altar de Pérgamo. Siglo II a.C. Museo de Berlín.

tres escalones. Tal conjunto, frecuente en los santuarios de Cibele, puede interpretarse como un símbolo de la eternidad del tiempo, o de la propia diosa. Fijado el momento del año en que tiene lugar la sagrada unión de los dioses frigios, la hora de su epifanía, es decir, el amanecer, según código repetido en el mudo griego, para esta serie de portentos, se señala con la aparición de los carros del sol levante y de la luna poniente que coronan la escena. Del carro ascendente de Helios, representando con corona radiada, corto *chitón* y capa flotante, tiran cuatro hermosos caballos, precedidos por la figura alada de Fósforo, en lucero matutino que lleva en su mano derecha una antorcha encendida. Del carro descendente de Selene tiran dos potentes toros (la luna y el toro son viejos compañeros de viaje) que siguen, en este caso a Héspero, figura alada también, que representa, con su antorcha abatida, al lucero vespertino. Por debajo del carro, en el tercio inferior de tan compleja composición, cuatro figuras de robustos infantes representan a las cuatro estaciones. El primero, empezando por la izquierda aparece desnudo y bailando. Lleva en su hombro izquierdo un haz de espigas y en su mano derecha una hoz, detalles inconfundibles que hablan del verano. El segundo, con las piernas cruzadas, manto corto y un racimo de uvas en la mano izquierda, simboliza al otoño. El tercero, con túnica y un cordero sobre sus hombros, como más tarde se representará en los repertorios de iconografía cristiana al buen pastor, evoca a la primavera, mientras que el último, envuelto en un largo manto con capucha, entre cuyos pliegues lleva dos patos, y con una rama de olivo en su mano derecha, representa al crudo invierno. Más abajo, emergen del líquido elemento, de medio cuerpo y rodeados de peces, el Océano y una nereida, tal vez Tetis (o Thalassa). Sus torsos aparecen desnudos y sus cabezas coronadas por las clásicas pinzas de crustáceo que les acreditan como señores del Mar. Levantan ambos una mano y Océano sostiene en la otra un remo, como dios propicio de la navegación. A la izquierda se ve a dos mujeres reclinadas, sosteniendo en sus respectivas manos izquierdas un haz de juncos. La que aparece de frente luce diadema y collar. Son las representaciones de las ninfas de las aguas, de los ríos y manantiales, las aguas dulces que apagan la sed de hombres y animales y hacen fructificar la

tierra. A la derecha está *Tellus*, el soporte físico de la tierra nutricia, cubierto su cuerpo, sólo en parte, por un amplio manto y reclinada sobre una gran cornucopia colmada de frutos y coronada por un turgente racimo de uvas hacia el cual se dirige una serpiente. Rodean a *Tellus* dos figuras infantiles que señalan, con sus gordezuelos dedos, la celeste aparición.

No cabe más, ni nada falta en tan reducido espacio en el que de modo magistral, se ha representado el triunfo eterno, la celestial parada, con toda pompa y aparato, de la Gran Madre, Señora de los

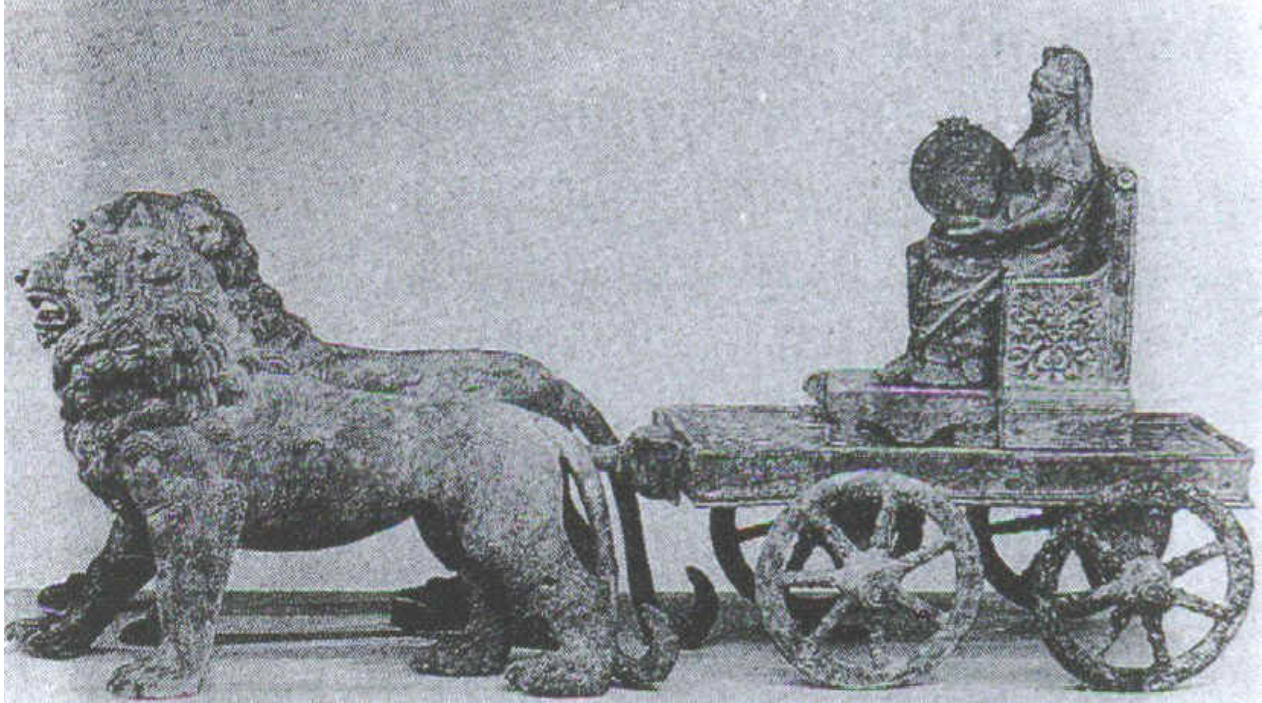


Fig. 16.- Kybéle en carro tirado por leones. Bronce (7 cm de alto) procedente de Roma. Siglo II d.C. Nueva York, Museo Metropolitano.



Fig. 17.- Pátera de Parabiago (plata, 39 cm/dm.). Milán, Pinacoteca de Brera, siglo IV d.C.

Cielos y de la Tierra, del Mar y de las aguas dulces que brotan de los manantiales, corren por los cauces de los ríos y se remansan en los lagos; de los hombres y de los animales, de las plantas, de los frutos y de las cosechas. En definitiva, una completa y elaborada lección sobre la cosmogonía metróaca mediterránea que, de algún modo, conocía o conocían quienes intervinieron en la ornamentación escultórica de Salón del Prado, algo que sólo se puede aprender respirando el aire de Roma. No olvidemos que las estaciones figuran también en la fuente de Apolo.

Nada tengo que oponer, por tanto, a las teorías del aparato propagandístico de la España borbónica, pero permítaseme

que siga pensando que la Fuente de Cibeles, la que preside Madrid desde el Salón del Prado, se instaló por expreso deseo de la diosa quien se valió, en definitiva, de la confusión reinante entre urbanistas, escultores y expertos

fontaneros, acerca de su presidencia en la espina del circo, un ámbito galopatorio, a la grupa de un león, y la de su protagonismo en carro tirado por leones como paso procesional sacado en andas en la celebración de sus famosas festividades (*Lavatio, Megalesia*). Y, hasta por mantener la tradición, sin que sean muchos los que se han percatado del hecho, sigue viendo apostar dineros, convertida su imagen en el inconfundible logotipo del Casino de Madrid.