

Fátima Díez Platas
Departamento de Historia del Arte
Universidad de Santiago de Compostela

BACO EN EL JARDÍN: SOBRE EL LLAMADO GRUPO DE MOURAZOS

El objetivo de estas páginas, que se unen a un nuevo homenaje a la profesora M^a Dolores Vila Jato, es volver con algo más de detenimiento sobre una pieza antigua del Museo Arqueológico de Orense: el grupo de Mourazos, también conocido como el grupo de “Dioniso y Ampelos”. Aunque muy deteriorado, el grupo escultórico en cuestión no deja de ser una pieza única dentro del desolador panorama que la producción artística romana presenta en Galicia; una pieza que tiene la peculiaridad de representar un tema curioso dentro de la plástica romana, que recibió hace ya tiempo una identificación que no se ha revisado con posterioridad y sobre la que considero que se pueden hacer todavía algunas puntualizaciones. El antecedente directo de este trabajo se encuentra en unas páginas que dediqué al grupo hace muy poco tiempo ; en aquel momento no pude terminar de tratar algunos aspectos sobre los que ahora me gustaría volver.

La escultura, que resulta excepcional desde varios puntos de vista dentro de la arqueología gallega, es un grupo de mármol blanco compuesto por dos figuras masculinas diferentes, de distinto tamaño y actitud, que procede de un lugar llamado Mourazos, que se halla junto a un castro que recibe el nombre de Muradela, donde aparecieron numerosos restos de ímbrices y tegulas romanas, en las inmediaciones de una probable villa romana.

La primera publicación de la pieza, con las noticias relativas a las circunstancias del hallazgo, la descripción, fotografías y un primer intento de interpretación corrió a cargo de J. Taboada Chivite, en un trabajo para Cuadernos de Estudios Gallegos (TABOADA CHIVITE 1964). En sus páginas se da cuenta del descubrimiento fortuito de la escultura, que se produjo mientras el dueño del terreno -que estaba trabajando la tierra para plantar una viña- desenterró con el pico la pieza junto con una gran cantidad de tejas y ladrillos romanos, algunos de ellos de considerable tamaño. Fue precisamente el hallazgo de una pieza de estas características lo que motivó unas excavaciones sistemáticas de la zona, que han producido algunos resultados.

En la descripción que se ofrece, se aprecia que el grupo tiene un tamaño considerable, ya que mide noventa y tres centímetros de altura sin la cabeza de Dioniso

-que se ha perdido-, y se considera una pieza importada, ya que está realizada en un mármol blanco que no puede proceder de la zona, y ni siquiera, al parecer, de ninguna de las canteras de mármol gallegas. El estado de la pieza, ya desde el momento del hallazgo, dejaba ver la acción del agua sobre la caliza del mármol que no está pulimentado y que presenta una serie de roturas (falta la cabeza y el brazo derecho de la figura de mayor tamaño), que en opinión de Taboada Chivite son todas antiguas, a excepción de la del brazo izquierdo de la figura menor, que parece que estuvo causada por el golpe del pico del autor del hallazgo.

Por lo que se refiere a la interpretación del tema del grupo escultórico, Taboada hace una relación de los primeros intentos de identificar las figuras sobre los datos circundantes en relación con divinidades de la salud, habida cuenta de la presencia de numerosos lugares de aguas salutíferas que rodean al lugar, creando vínculos iconográficos con un relieve portugués relacionado con el dios indígena Endovellicus, y con los relieves de Santa Eulalia de Bóveda, concluyendo a continuación con la identificación en relación con Dioniso, que se realiza a partir del dictamen de los profesores Blanco Freijeiro y Antonio García Bellido, el cual, en una carta dirigida al propio Taboada y fechada el 13 de abril de 1964, manifestaba que se trata de un grupo romano representando a Dioniso asistido por un sátiro (TABOADA CHIVITE 1964, p. 142).

Unos años más tarde, el propio A. García Bellido en un trabajo sobre las esculturas romanas de Galicia publicado también en Cuadernos de Estudios Gallegos (GARCÍA BELLIDO 1969) se ocupa de una manera algo más detallada de la pieza, afirmando que “fue, probablemente, un adorno de jardín de una villa perteneciente a algún indígena rico muy romanizado, o a algún empleado de la administración imperial allí residente” (p. 28), corroborando el carácter de pieza única, especialmente en su procedencia –un castro-, y considerando el hallazgo “un caso realmente sorprendente y, en el momento, único.”

La amplia descripción que hace de la pieza (LÁMINA 1), nos la muestra como una creación de influencia praxitelica en la disposición de la figura mayor y en el tipo de reparto de peso que presenta, restituyendo para la identificación un posible tirso de madera perdido, y añadiendo un comentario sobre la adición de un grueso tocón de árbol, “que se adhiere a la pierna izquierda de la figura para ayudar a la estabilidad” (p. 29). La descripción del personaje de menor tamaño nos indica que es una figura pequeña –se refiere a ella como “satirillo”-, que, aunque muy dañada, iba, a su parecer, envuelta en una pardalis o pardálide (la piel de una pantera o leopardo). Para terminar, reconoce como último elemento del grupo una caja cilíndrica con la tapa abierta, que Taboada Chivite había interpretado como una concha.

Pero indudablemente, la parte más interesante del trabajo se encuentra en los comentarios técnicos e iconográficos que se añaden a la descripción. Entre los primeros resultan especialmente interesantes las apreciaciones sobre la extraña actitud del sátiro que parece cabalgar sobre el tocón del árbol, así como los comentarios acerca la factura defectuosa de la parte trasera del grupo. Sobre esta base, concluye

que se intenta reproducir (no copiar, de manera intencionada le llama “trasunto y no copia”) un posible grupo en bronce, que se resuelve mal en el mármol, lo que le lleva a pensar en consecuencia que quizá no se trate de un grupo de bulto redondo lo que se intenta remedar o reconstruir, sino que quizá la fuente de inspiración formal se encuentre en un relieve o una pintura (p. 30).

Por último, por lo que se refiere a la interpretación iconográfica del grupo, García Bellido, no duda en reconocer en la pieza “el conocido grupo de Bacchos o Diónysios (sic) ebrio, sostenido por el satirillo Ampelos (la vid), según cantidad de paralelos (con más o menos variantes) podrían probarlo” (p. 29). Dichos paralelos -distintos grupos de bulto redondo de varios museos que representan el mismo tema- están reseñados con referencias bibliográficas y reproducciones en su artículo sobre un famoso puteal neotático del Museo del Prado (GARCÍA BELLIDO 1951) al que remite para conocer la génesis y las distintas copias del grupo del dios ebrio sostenido por distintos personajes, que, en un par de pinceladas al final del párrafo, presenta como una creación del siglo V a C. , que se encarna en la plástica en el siglo IV a. C. y que goza de una extendida fortuna en épocas helenística y romana. Como colofón dedica unas líneas a la misteriosa caja abierta de la que sale una serpiente, que, sin dudar, identifica con la “cista mística”, propia de los misterios del dios.

El testigo de García Bellido, lo recoge A. Balil que se vuelve a ocupar del grupo de Mourazos en distintos trabajos en los que plantea básicamente problemas de plástica provincial romana aplicadas al caso gallego, que desarrolla en dos trabajos muy similares: un “articulito” en el homenaje español al arqueólogo italiano R. Bianchi-Bandinelli (BALIL 1974) , en el que las menciones no se ocupan más que de dar constancia de la iconografía “culto” de la pieza, y de su traducción al lenguaje popular en la estela de Vigo, que recibió la misma interpretación temática , y el artículo dedicado a los problemas de las esculturas romanas de Galicia en la Revista de Guimarães (BALIL 1978), que proviene de un texto del año 1971, y en el que Balil desarrolla una suerte de clasificación de la producción escultórica romana en Galicia, encuadrando las dos piezas que se ven unidas por la temática —la escultura que nos ocupa y la citada estela viguesa— dentro del apartado del arte provincial hispánico en sus variantes de “artesanía culta” para el grupo de Mourazos -a pesar de que García Bellido había hablado de una pieza de importación de un posible taller peninsular o de Aquitania (GARCÍA BELLIDO 1969, p. 30)-, y de producción “para las gentes y incolae” (p. 152) por lo que se refiere a la estela funeraria. De ésta última se ocupa en la tercera entrega de las “Esculturas romanas de la Península Ibérica” (BALIL 1979), donde pone de nuevo en relación la temática de la estela con la escultura, -“el artesano tradujo, en una estela preparada de antemano, el tema de Dionysus bibens (sic), bien conocido en Galicia” (p. 234)-, añadiendo, sin embargo, una apostilla de perplejidad sobre esta relación que él mismo propugna —“aunque no podamos precisar en virtud de qué especial simbolismo se utiliza con lenguaje indígena en una estela funeraria indígena”

(ibídem)-, y prometa en nota (nº 55) un texto en preparación sobre el tema del dios embriagado.

A partir de los trabajos de Balil, las menciones de la pieza han sido esporádicas y en ellas se ha mantenido básicamente la interpretación ofrecida por García Bellido, la fecha propuesta también por él -s. II o III d. C.-, y las apreciaciones sobre el carácter culto de la pieza frente al correlato popular de la estela del Museo de Vigo (ARIAS VILAS 1992; ACUÑA CASTROVIEJO 1993 y 1997; RODRIGUEZ COLMENERO 1993).

La iconografía de un fantasma: a la búsqueda de la imagen de Ampelos

Como ha quedado patente, el poco interés que ha despertado la pieza y la poca atención que recibió entre los estudiosos han contribuido a que no se haya realizado un estudio a fondo de las fuentes iconográficas, de los modelos y, sobre todo, de su procedencia y de los motivos de su presencia en Galicia. El trabajo de García Bellido con sus atribuciones y su identificación ha permanecido como la “ficha” y el análisis definitivo del grupo que no se ha revisado con posterioridad. Nuestro gran arqueólogo clásico, sin duda, emitió el dictamen definitivo sobre el tema de la pieza, pero las cuestiones que planteó, en este momento se pueden aquilatar algo más, ya que contamos con un conjunto nuevo de estudios sobre las piezas escultóricas romanas y sobre todo, desde el punto de vista iconográfico con el *Lexicon Iconographicum Mythologiae Classicae* (LIMC), que con intención de exhaustividad recoge la mayor parte de las piezas conocidas sobre las imágenes de los dioses y los personajes mitológicos en la antigüedad, de modo que nos permite abarcar panoramas en los que imbricar las piezas nuevas que aparecen, o se quedaron sin terminar de analizar, como es el caso que nos ocupa.

Volviendo al trabajo de García Bellido, considero que convendría revisar una por una sus afirmaciones, para establecer sus logros y completar los asuntos que se quedaron en el camino. En primer lugar, es evidente que reconoce la calidad del grupo, su carácter de pieza única en Galicia y se aventura a hablar de importación, aunque Balil se decida más tarde por la producción local para un entorno culto (vide supra). Desde el punto de vista estilístico, sus apreciaciones son, como ya hemos visto, aún más interesantes, ya que resalta de manera especial la deficiente factura de la parte trasera de la escultura y la extraña actitud del sátiro, proponiendo una solución basada en un problema que podríamos llamar de “adaptación a otro soporte”, descartando un modelo de bulto redondo existente y sugiriendo la interesante cuestión del trasunto o la copia, que –como veremos- está seguramente en la base de la creación de este grupo.

La cuestión de la lectura iconográfica es, sin embargo, desde mi punto de vista, la que ofrece menos consistencia, aunque al final pueda considerarse una simple cuestión de matiz, que en este momento estamos en condiciones de abordar con

instrumentos nuevos. Una cuestión que, sin embargo, afecta de igual modo a una cuestión de modelos en la línea de la vida de las imágenes “saxliana” y a un problema de relación de las fuentes textuales con las representaciones figuradas.

Básicamente, García Bellido realiza la identificación correcta del grupo dionisiaco de larga tradición griega que está formado por una figura del dios del vino presentado en un estado de laxa ebriedad, que se apoya en otra figura, que adopta desde el siglo VI a.C. distintas identidades –un sileno o sátiro, un Eros, o su esposa Ariadna-, y que, a través posiblemente de una creación de Praxíteles, pasa a convertirse en un modelo escultórico de bulto redondo que se recrea en el helenismo, que se copia y se adapta en los más diversos soportes durante la época romana –especialmente dentro de la corriente neoática- y que pervive hasta el siglo IV y V de nuestra era, como parte de escenas de sarcófago. Y en esta trasmigración de la imagen del dios, resulta privilegiada la imagen primitiva del miembro del tíaso dionisiaco, un sátiro, como figura de apoyo para la ebriedad del dios. Paralelamente, sobre el posible modelo praxitélico y las creaciones helenísticas que pasan a la pintura pompeyana y a los mosaicos, se crean desde el punto de vista formal varios tipos de grupos que muestran actitudes distintas del dios y de su sirviente, y denotan diferentes filiaciones estilísticas y tipológicas. Desde este punto de vista, el autor español se limita a engarzar de manera general la escultura orensana en el conjunto general de piezas sobre distintos soportes que representan a Dioniso/Baco sostenido por un sátiro, remitiendo a su trabajo sobre el puteal del Prado, al que ya nos hemos referido (GARCÍA BELLIDO 1951), sin establecer en ningún momento las conexiones formales, las similitudes o las diferencias entre las distintas piezas reseñadas.

Pero, una vez establecido el tema general, se decanta por reconocer en la figura del “satirillo” que ayuda al dios del vino a un personaje de identidad definida: Ampelos. De este modo, en todos sus trabajos sobre este tipo de grupos en el entorno romano (GARCÍA BELLIDO 1951, GARCÍA BELLIDO 1977, p. 503) se refiere a ellos sistemáticamente como grupos de “Dioniso y Ampelos”, sin aclarar, más que en algunas ocasiones, el nombre del compañero de Dioniso, indicando que porta el nombre griego de la vid. Como ya planteaba en mi trabajo anterior (DÍEZ PLATAS 2003), esta identificación del miembro anónimo del tíaso que aparece con Dioniso/Baco en este grupo tipificado, resulta extraordinariamente forzada. Y mis razones para esta afirmación son de dos tipos: de un lado, la identidad del personaje de Ampelos es meramente literaria y ciertamente frágil incluso dentro de las fuentes; del otro, prácticamente no podemos reconocer con certeza al personaje en cuestión en ninguna representación figurada.

Por lo que se refiere a la cuestión de las fuentes literarias, la historia de este personaje aparece referida en tres ocasiones: en los Fastos de Ovidio, y en dos obras tardías - que, por evidentes razones cronológicas, nos resultan menos interesantes y, hasta cierto punto, subsidiarias- las Oraciones de Himerio de Bitinia (or. 9), del siglo IV d. C., y las Dionisiacas de Nonno de Panópolis (11, 214-12, 291), la fascinante epopeya sobre la vida y las hazañas de Dioniso, escrita en el siglo V d. C.

De la mano de Ovidio, gracias al texto de los Fastos, sabemos que “se cuenta que Baco, en las cimas del monte Ismara, amó a Ampelos, cuyos cabellos nunca fueron cortados y que era hijo de un sátiro y de una ninfa. Baco le regaló una vid (que hoy debe su nombre al niño) cuyos sarmientos colgaban enlazados a la fronda de un olmo. Mientras encaramado de una rama se encontraba el imprudente cogiendo pintadas uvas, se cayó. Liber elevó hasta las estrellas el amigo que había perdido”.

El texto del poeta romano, que por fecha y difusión es la fuente más antigua y la más interesante en relación con una posible influencia en la figuración, está –como es habitual en Ovidio- adornado por una serie de referencias que podrían convertirse en una preciosa guía iconográfica para la representación de un personaje que, evidentemente, es una verdadera creación ad hoc para presentar de una manera poética y por medio del recurso de la personificación, la relación de Baco con la vid y a la vez –la verdadera intención del texto ovidiano- explicar el origen de la constelación del Vendimiator, indicadora del comienzo de la vendimia, producto del catasterismo que Baco realiza con su amado.

A pesar de que Ovidio no hace mención explícita de la posible metamorfosis del amado del dios en la vid que lleva su nombre, esta simple referencia ha hecho asumir la transformación, quizá no consumada –habría merecido, entonces, un puesto en las Metamorfosis, donde no aparece siquiera mencionado-, de modo que el resultado implícito ha sido la consideración de que Ampelos podría haber asumido la forma de la vid para quedarse junto a Dioniso bajo la forma de la planta que lo caracteriza, en una creación literaria que me atrevería a interpretar como un vago remedo de la gran relación de Dafne con Apolo, con las implicaciones vegetales que se derivan de un amor desgraciado.

En una lectura iconográfica del texto ovidiano, los datos más utilizables serían las imágenes vivas del pequeño sátiro de largos cabellos, realizando un difícil equilibrio subido a la frondosa vid y en compañía de Dioniso, aunque realmente el estudio iconográfico de la figura ha tendido a verlo detrás de las escasas imágenes que parecen representar una metamorfosis en vid, además de considerar –como hace García Bellido- que podría encontrarse detrás de cualquiera de los sátiros que acompañaran a Baco en un momento relacionado de manera estrecha con la vid o el vino.

La identificación figurada del pequeño sátiro se encuentra ya en la voz Ampelos del Roscher (ML, I 292, Stoll s.v. Ampelos), en la que, junto a la exégesis de las fuentes literarias que hablan de la existencia del personaje, se incluye el dibujo de un precioso grupo dionisiaco del Museo Británico (LAMINA 2) que se pone en relación con la imagen de Dioniso y Ampelos. El grupo en cuestión muestra con claridad al pequeño personaje, en el que se apoya el dios, como una figura coronada de pámpanos y racimos, y envuelta en una vid de la que parece surgir, o con la que parece fundirse. La identificación que de este grupo -que García Bellido cita

como paralelo en el trabajo sobre el grupo de Orense- realiza Stoll parece constituir el posible origen de la identificación iconográfica de Ampelos, que se va a hacer extensiva a otros grupos que no presentan las mismas características.

Prácticamente cien años después –la voz del Roscher se escribe entre 1884 y 1886-, en los años ochenta del siglo XX, en el primer volumen del LIMC, aparece la voz Ampelos, firmada por M. D. Zagdoun, en la que se hace especial hincapié en la fragilidad de la identidad del personaje, no sólo desde el punto de vista literario por la exigüidad de las fuentes, sino también desde el punto de vista de la figuración. Zagdoun no sólo considera que la mayoría de las piezas identificadas como imágenes de Ampelos acompañando a Baco son errores de atribución, sino que la única pieza que “se salva de la quema” es precisamente el citado grupo del Británico, que lleva el número 1 del catálogo de las piezas comentadas y es la única que aparece reproducida en el volumen de ilustraciones (LÁMINA 3). Con todo, incluso la identificación del grupo en cuestión se pone, en parte, en tela de juicio, ya que se hace pesar sobre ella la duda de que pueda representar a otro personaje de identidad similar, en concreto, una ninfa del cortejo de Baco –Zagdoun pone de relieve que los rasgos de la figura son extremadamente femeninos- llamada Ambrosía, que también tiene una exigua historia literaria y una especial relación con la vid (vid. LIMC. s.v. Ambrosia y Lykourgos I).

Sobre estos presupuestos, es evidente, que la identificación de García Bellido resulta forzosísima no sólo desde el punto de vista de las fuentes –Ampelos es una figura pura y débilmente literaria, sin tradición iconográfica-, sino incluso desde el punto de vista formal al tomar como paralelo y base de la identificación el grupo del Museo Británico -que podríamos asumir con reservas que fuera la única representación figurada del desgraciado sátiro-, ya que en ninguno de los casos en los que la realiza –ni siquiera en el grupo orensano, que muestra varias diferencias con el grupo inglés- existe una relación real con la apariencia que el posible Ampelos tiene. Todos los grupos difieren bastante del británico y, sobre todo, no muestran ningún indicio de una remota presencia de la vid entorno al personaje, que sería, en principio, la única apoyatura para defender la identificación. Una identificación que, además de ser una trasposición de significado, que propone bajo una representación genérica la identificación de una historia concreta, se presenta como una suerte de trasgresión iconográfica, una asignación indebida de una identidad específica a la figura del sátiro como miembro del tiaso dionisiaco, que, en parte, basa su propia personalidad en el anonimato de la colectividad a la que pertenece.

La representación de Dioniso/Baco ebrio con un sátiro y el grupo de Mourazos.

Pero por encima de la cuestión del nombre de Ampelos, que es, como he dicho, más que nada una cuestión de matiz, está el problema del modelo iconográfico que

se encuentra detrás del grupo de Mourazos. García Bellido, con la idea clara de la temática dionisiaca que representaba el grupo, había establecido como paralelos de la pieza gallega una serie de grupos de bulto redondo, similares al que acabamos de comentar, que, a su vez, le habían servido para documentar su estudio sobre el puteal del Prado, que ya he citado en varias ocasiones en las páginas anteriores. El relieve de la magnífica pieza neoática representa una fiesta dionisiaca con una serie de escenas entre las que aparece una preciosa representación del dios en actitud de ebriedad apoyado en un sátiro de alta estatura (LÁMINA 4), que García Bellido consideraba una representación de Dioniso y Ampelos y estudiaba en comparación con la serie de piezas conocidas que representaban esta conjunción Dioniso-sátiro.

Entre los grupos aducidos como paralelos también para el grupo gallego, se citaban, además del arriba reseñado grupo del Británico, los grupos de Venecia (Museo Arqueológico 119), Nápoles (Museo Arqueológico Nacional 6307) -que tiene un Eros y no un sátiro-, Vaticano (Museo Chiaramonti 1375) y Florencia (Uffizzi, 246), “todos en bulto redondo y de gran tamaño” (GARCÍA BELLIDO 1969, p. 29). Grupos que, efectivamente, componen imponentes copias de tamaño mayor que el natural -todos los citados miden más de dos metros-, y que tienen -como se ve con la muestra del grupo de Venecia (LÁMINA 5)- nada más que un parecido relativo con el grupo gallego (y ninguno con el del relieve romano del Prado), con el que pueden ponerse en relación únicamente por una cuestión temática: todos representan una versión del Dioniso/Baco ebrio apoyado en otro personaje, generalmente un sátiro.

García Bellido no presta, pues, demasiada atención a las diferencias evidentes de todo tipo entre los distintos grupos en bulto redondo, o en los relieves, y el grupo de Orense. Diferencias que atañen no sólo a la figura del dios en cuanto a ponderación y modelado del cuerpo o a la desnudez del Baco representado, sino sobre todo a la distinta estatura, actitudes y aspectos de los distintos sátiros de los diferentes grupos. Si, evidentemente, la identidad no se duda, los modelos figurados de los distintos grupos son bien distintos.

Las características más significativas del grupo gallego se encuentran en la desnudez del dios, en la ponderación de la figura -la pierna sobre la que descansa el peso es la izquierda-, en la actitud del sátiro, que parece cabalgar sobre el tocón del árbol que sirve de sostén a la figura mayor -como había notado bien García Bellido- presentando una extraña posición de las piernas, quedando la derecha detrás del dios y la izquierda demasiado abierta hacia fuera como si estuviera iniciando el movimiento de caminar, y que se vuelve de manera evidente con la cabeza hacia arriba para mirar el rostro del dios. El tocón y la extraña actitud del sátiro -además de la mala factura de la parte trasera de la pieza (LÁMINA 1)- son lo que le hacen pensar en un modelo bidimensional -relieve, pintura o mosaico- como modelo de la pieza, que se convertiría entonces en una adaptación del tema en bulto redondo. Con todo, la referencia a grupos en relieve como el del ara del Prado -como ya hemos visto- no sirven de ayuda más que para hacer pensar en una

mala reinterpretación libre de un modelo formalmente distinto, una especie de trabajo de collage, es decir, una construcción única a partir de otros elementos tomados de relieves o mosaicos, unidos a una inspiración plástica para la figura de Baco, que presenta un tipo que en la morbidez, la juventud y la curvatura del cuerpo se pudo inspirar en numerosas copias romanas de lejana inspiración praxitelica.

Desde el momento en que se publica la pieza, han aparecido varios estudios que han analizado, clasificado y recogido todas las versiones figuradas del motivo de Dioniso ebrio apoyado, sostenido o “apuntalado” por un sátiro –o Eros o Ariadna-, desde su creación en la pintura vascular griega hasta su difusión imbricado en los sarcófagos tardíos, en todos los soportes, momentos y lugares. En ninguno de los estudios se recoge el grupo de Mourazos, cuya publicación no estaba accesible a los investigadores europeos que llevaron a cabo la recopilación y el estudio, pero los datos que aportan, en primer lugar, las voces Dionysos, Bacchus y Bacchus (in periphēria orientalis) del LIMC, aparecidas en 1986, la tesis doctoral de Stephan Schröder sobre las imágenes romanas de Baco elaboradas sobre la tradición del Apolo Liceo (SCHRÖDER 1989) y un estudio sobre este tipo concreto de grupos dionisiacos (POCHMARSKI 1990), nos permiten conocer los orígenes y el desarrollo de esta creación griega de la imagen de Dioniso bajo el efecto del vino, componiendo un grupo con otra figura, que se convierte en un tema básico primero y un motivo iconográfico después, que se extienden en el tiempo y en el espacio. La detallada historia de esta imagen permite además establecer una serie de paralelos formales para la pieza gallega sobre los que se podría trazar una posible filiación donde imbricar el original grupo.

Y entre todos los estudios citados nos resulta especialmente útil la información que nos proporciona el trabajo de Pochmarski que se dedica a la recopilación y clasificación material, tipológica y cronológica de los grupos dionisiacos, tomando como centro de interés lo que el llama Stützmotiv, o sea algo así como “el motivo del apoyo”, en referencia al tema formal central de este tipo de grupos que constan, además de una imagen del dios en distintas actitudes, de una figura que sirve de apoyo a la imagen relajada de Dioniso/Baco que se muestra ebrio o en una actitud que lo sugiere. La figura, como ya he dicho más arriba, puede tener distintas identidades: sileno o sátiro, Eros, o Ariadna.

La figura originaria es un sileno que forma parte del cortejo de Dioniso, ya que el grupo como motivo iconográfico se crea en el siglo V a. C. en la pintura vascular de figuras negras -posiblemente dentro de escenas relacionadas con el tema del “Retorno de Hefesto al Olimpo”, en las que Dioniso, que ha probado el arma que va a utilizar contra el dios herrero, sufre los mismos efectos que posteriormente se manifestarán en Hefesto-, y, luego, se convierte en un grupo aislado dentro de la cerámica de figuras rojas, donde vamos a encontrar como “figura de apoyo” también a la esposa de Dioniso: Ariadna (POCHMARSKI 1990, pp. 14-24).

La pintura vascular crea y presenta el motivo, pero hasta los ejemplos finales no se tiene una sensación de que Dioniso ebrio apoyado en un sileno se está empujando a convertir en verdadero “aglomerado” iconográfico, en el que la figura del

sileno, que en algunas ocasiones se convierte en una pequeña figurita que literalmente “apuntala” la figura del dios, está empezando a ser un apéndice necesario. Se tiende a creer, sin embargo –y a pesar de la cantidad de representaciones que producen la toréutica, la relivaria, las terracotas, la pintura y el mosaico-, que en el siglo IV a. C. y en el círculo de Praxíteles, se pudo crear un grupo de bulto redondo, posiblemente un bronce, que aquilatara para la posteridad una nueva imagen de Dioniso, rejuvenecido y en actitud laxa, semejante a otras creaciones del genial escultor, como el “Sátiro en reposo”, apoyado en un sátiro. La discusión sobre esta creación es una discusión sobre las fuentes literarias –Pausanias y Plinio, básicamente- que refieren, en el mismo capítulo en el que se habla de Praxíteles, la existencia de un posible grupo en el templo de Dioniso, en el que “un sátiro niño le ofrece una copa al dios”, y añaden que “Tímilo es el autor de Eros en pie y de Dioniso” (Pausanias I, 20, 2) y argumentan que el propio Praxíteles es el autor de un grupo en bronce que representa a Dioniso, Methe (la embriaguez) y un sátiro (Plinio, Nat. Hist. XXXIV, 69). El reflejo de esta posible creación o creaciones se ha querido ver en distintos soportes y se ha rastreado la creación praxiteliana en los distintos tipos y variantes que las distintas piezas han proporcionado, por lo que se refiere a las figuras del dios y de su servidor.

A partir de Pochmarski, Gasparri en el LIMC establece tres tipos de grupos en relación con la actitud, forma y tamaño del dios y del sátiro (Dionysos, nos. 278-280), conocidos a partir de copias romanas, que podrían obedecer a la creación del escultor ateniense. Aunque es evidente que existe cierta relación, ninguna de ellas podría considerarse el antecedente directo del grupo de Mourazos -ni de todas las variantes que se crean en época helenística y se difunden en época romana- que más bien parecen una mezcla de los tipos reconstruidos o una recreación a partir de sus distintos elementos.

Sobre esta base, Pochmarski construye una completa clasificación tipológica del grupo “con apoyo” (POCHMARSKI 1990, pp. 393 y s.), utilizando como criterios combinados la actitud del dios (de pie y erguido, recostado o sentado), la figura del dios (con dos variantes), la composición del grupo (dos o tres figuras) y, por último, la posición y actitud de la “figura de apoyo” (a la derecha o a la izquierda, en actitud centrípeta o centrífuga) combinada con la posición del brazo de Dioniso (extendido, levantado o descansando sobre la cabeza, según el tipo del Apolo Liceo). Así establece unos tipos básicos (I y III) con sus variantes (A-F), dos grupos mixtos (II y III) con sus variantes (A-F), dos grupos de tres figuras (V y VII) con cuatro variantes cada uno (A-D) y dos formas especiales (VII y VIII).

La enorme cantidad de piezas que Pochmarski clasifica de acuerdo con estos criterios abarcan todos los soportes, de los espejos a las gemas y las monedas, la pintura y el mosaico romanos, los relieves, los pequeños bronce y adornos en metal, los sarcófagos de distintas épocas y tipos, en los que el motivo aparece profusamente insertado en todo tipo de escenas, y, por supuesto, la escultura de bulto redondo, de pequeño y gran formato. A la vista del todo el material que se recoge en el estudio, resulta evidente que el motivo está muy extendido en el tiempo y en

el espacio, desde el siglo V a. C. cuando se crea hasta el siglo V d. C., donde sigue siendo un motivo presenta en sarcófagos y marfiles producidos ya en un contexto cristiano. Además de la extensión, resulta evidente la variedad de tipos creados y recreados sobre los tipos y motivos básicos, de los que se puede trazar una filiación bastante precisa.

El grupo gallego puede imbricarse de este modo dentro de la clasificación de Pochmarski y ponerse en relación con una serie de piezas que se convierten en paralelos posibles para la creación concreta que presenta la pieza orensana. Sobre los datos que apuntábamos antes, es evidente que el grupo responde a una creación dentro de la plástica de un tipo de Baco con sátiro en el que la figura de Baco está desnuda, presenta una sinuosa ondulación del cuerpo juvenil y algo femenino por la suavidad de las formas, que se relaciona con la S praxitélica, y se apoya sobre un sátiro de mucho menor tamaño que el dios, que está situado a su izquierda, que parece que inicia o sigue un movimiento en un conato de avance, y que vuelve de manera ostensible su cabeza hacia arriba para mirarle el rostro.

De acuerdo con la clasificación que hemos recogido líneas más arriba, el tipo se clasificaría como I, porque la figura de Baco está de pie y derecha, y dentro de las variantes correspondería a la E, porque la figura sobre la que se apoya el dios está situada a la derecha (desde el punto de vista del espectador) y el dios no tiene el brazo sobre la cabeza, sino en una posición distinta, es decir, parece evidente -por el resto que se conserva de su brazo derecho- que la figura no seguía el modelo del Apolo Liceo -que estudia Schröder, como ya vimos- y es posible que García Bellido tuviera razón al proponer la existencia de un tirso perdido en otro material (madera, según su propuesta, GARCÍA BELLIDO 1969), aunque también sería posible pensar que la pieza siguiera otro modelo en el que el dios vierte vino de un vaso sobre una pantera que se encuentra bajo su brazo.

Este tipo de grupo dionisiaco parece formarse como motivo independiente, que comienza a aparecer fuera de las antiguas escenas de distinta temática, ya en la segunda mitad del siglo IV a.C., época de la que datan algunos adornos de asas de hidrias, como el que aparece en una pieza del Museo Nacional de Atenas (7913), que recoge y comenta Pochmarski (POCHMARSKI 1990, T 36) y que reproducimos en la LÁMINA 6. La creación del motivo se produce por la mezcla de la figura de un sátiro que avanza hacia adelante -generando lo que Pochmarski va a llamar forma centrífuga y que es aún un recuerdo de que originariamente el sátiro era una ayuda para el avance de un Dioniso ebrio que no podía sostenerse- y un Baco joven e indolente, que desde el helenismo (SCHRÖDER 1989) adoptará de manera más generalizada el tipo del Apolo Liceo. En la hidria que reproducimos ya se observa la distinta actitud de ambas figuras que crean con su “disensión” una especie de nueva “instantánea” de Baco y un miembro de su cortejo, que se va a rodear de aparato iconográfico dionisiaco para recordar el placer del vino y sus efectos.

El motivo individualizado comienza a aparecer en numerosos contextos y el mundo romano lo reproduce de manera especial en pintura, mosaico y sarcófagos.

Y entre las distintas piezas que lo reproducen, existen varios grupos de características similares a las que hemos citado en distintos soportes que muestran una evidente relación formal con el grupo gallego, aunque no se pueda afirmar el parentesco estrecho con ninguna de ellas, es decir, ninguna parece ser una pieza “gemela”, procedente del mismo taller o copia o inspiración exacta de la pieza de Orense.

Entre todas las que podríamos resaltar como similares – y que sería muy largo comentar aquí con todas sus peculiaridades- tienen un interés especial aquellas que por cronología son anteriores o más o menos contemporáneas, de modo que podrían considerarse o bien posibles fuentes o bien creaciones sobre un modelo similar. Como inspiración podríamos partir de unas lastras campanas, especialmente de una fechada en época augustea que se encuentra en Roma (POCHMARSKI 1990, R 35), que aunque forma parte de una aparente escena, muestra de manera clara la autonomía del grupo (LÁMINA 7), aunque es evidente que algunas piezas posteriores presentan más claras las relaciones formales con el grupo de Mourazos, como un par de gemas (LÁMINA 8), unas monedas (LÁMINA 9), y, sobre todo, dos piezas de bulto redondo que responden a la misma idea del grupo orensano como versiones escultóricas en mármol. La primera de ellas (LÁMINA 10) es un grupo de Esparta (Museo de Esparta 729), de entorno al 200 d. C (POCHMARSKI 1990 P 32, pp. 210 y s., 240 y s., 355 y 369 y s.), mientras que el segundo (LÁMINA 11) es un grupo del Museo Nacional de Atenas (3493-3494), que parece una realización más tardía y que ha suscitado disensiones en relación con la fecha (POCHMARSKI 1990 P 33, pp. 211, 240 y s., y 369 y s.). En ambas piezas, además de compartir la desnudez del dios y la actitud del sátiro, es evidente que muestran la misma solución del tocón añadido como soporte, sobre el que la figura del sátiro parece cabalgar. Resulta bastante evidente que proceden de modelos similares y que optaron por la misma solución técnica por inspiración o por separado. Sin embargo, es necesario hacer notar que hay dos diferencias evidentes entre todas ellas: de un lado, la ponderación de la figura de Baco, ya que la pierna de apoyo del grupo es la izquierda, mientras que las piezas griegas presentan la ponderación típica del Apolo Liceo que es uno de los modelos para estos grupos dionisiacos, con el peso en la pierna derecha, del mismo modo que la actitud del dios en el grupo gallego tampoco se corresponde exactamente con las figuras de Baco de los grupos griegos que, de nuevo, siguen claramente la tradición del Apolo Liceo en la colocación del brazo derecho por encima de la cabeza mientras que para el grupo de Mourazos –como ya he comentado más arriba- por el resto del brazo derecho perdido y su posición es necesario reconstruir una actitud distinta. A todo esto hay que añadir todavía una peculiaridad más: el grupo gallego es bastante más grande que los dos grupos griegos –noventa y tres centímetros sin la cabeza de Baco, frente a sesenta y dos y cincuenta y ocho para los de Atenas y Esparta respectivamente-, de modo que parece una pieza de más entidad, además de que es un grupo exento y no una parte de una pieza mayor como es el caso de las otras dos.

Algunas conclusiones provisionales

Recapitulando todo lo expuesto, parece evidente que el grupo de Mourazos es una pieza bastante peculiar que, aunque se injerta realmente en la tradición de los grupos báquicos conocidos, presenta, sin embargo, una especial versión en mármol del motivo que encontramos en soportes bidimensionales, componiendo un grupo, que al ser vertido en bulto redondo, se aleja de las buenas versiones relacionadas con la creación de Práxiteles, produciéndose además una banalización como pieza de jardín.

Pero, por otra parte, en relación con la creación de estos grupos dionisiacos, el grupo de Orense presenta además tres peculiaridades notables, que todavía no estamos en condiciones de explicar totalmente. En primer lugar, parece tener inspiración propia para la realización de una figura de Baco, poco común, que se aparta de la extendida influencia de la figura del Apolo Liceo en los dos aspectos fundamentales: la típica posición del brazo descansando sobre la cabeza y la repartición del peso, que recae sobre la pierna derecha del dios, dejando libre la izquierda. La figura gallega presenta de manera especial la ponderación contraria, con la pierna derecha libre y el consiguiente cambio de disposición del cuerpo, que en cierta medida comparte la concepción escultórica de las figuras divinas praxitelianas.

En segundo lugar, el grupo de Mourazos es una pieza exenta, que afirma su condición de bulto redondo, que tiene una cierta autonomía temática, y que, sin llegar a alcanzar el tamaño de los grandes grupos paradigmáticos de los grandes museos, dobla al menos la estatura de los grupos con los que lo hemos relacionado, lo que afirma, además, que es una pieza de cierta entidad, especialmente si tenemos en cuenta el momento en que se produce y el entorno en el que se encuentra.

Por último, la pieza parece también una creación especial desde el punto de vista iconográfico, ya que, en principio, no presenta indicios claros de llevar el típico aparato de atributos dionisiacos –pantera, cántaros, tirso, vid- que aparecen ligados a estos grupos y que, quizá no podamos reconstruir debido al grave deterioro en que se encuentra. Deterioro que, sin embargo, no nos priva de reconocer perfectamente la presencia de un atributo poco usual: una especie de caja cilíndrica con la tapa abierta, de la que parece salir una serpiente. García Bellido no dudó en identificarla como la “cista mística” propia de los misterios del dios. La presencia del reptil nos recuerda de inmediato a las imágenes de Apolo –creaciones de distintos momentos de la escultura griega y sus recreaciones romanas-, pero la presencia de la cista, en cambio, constituye un dato excepcional que puede indicar un tipo de trasposición, que nos pone en contacto con un entorno cultural, poco coherente con la aparente banalidad de una pieza de jardín.

Hasta aquí hemos podido llegar, será necesario ahora un trabajo más amplio para ahondar en estas tres peculiaridades expuestas, intentando establecer con más seguridad la filiación y el sentido de la que, ahora más que nunca, se ratifica como una pieza del todo especial.

NOTAS

¹ La pieza está tratada en el apartado *Las huellas de Dioniso*, dentro de "Breviario de imágenes paganas: la iconografía de los dioses y el mito en la Galicia romana", en *Profano y pagano en el arte gallego*, (Castiñeiras González y Díez Platas Eds.), *SEMATA*, vol. 14. Universidad de Santiago de Compostela, Santiago, 2003, pp. 207-251.

² La zona de procedencia, dentro del término municipal de Verín (Orense), se encuentra entre Baños de Molgas, el *Salientibus romano*, y Chaves, el romano *Aquae Flaviae*, ambos conocidos enclaves de aguas salutíferas.

³ Como reproducción de la pieza he preferido utilizar las fotografías primitivas realizadas poco después del hallazgo de la pieza, reproducidas en el citado artículo de Taboada Chivite y reproducidas también en el trabajo de García Bellido.

⁴ *Un trabajo, por cierto, al que le han desaparecido las notas.*

⁵ *Sobre esta interesantísima estela remito a mi citado trabajo DÍEZ PLATAS 2003.*

⁶ Salvo error u omisión, creo que Balil no llegó a publicar un trabajo específico sobre el tema en concreto, aunque unos años antes lo había abordado a propósito de un mosaico aragonés ("Dionysus bibens en un mosaico de Utebo (Zaragoza)", *XIII CAN*, Zaragoza, 1975).

⁷ En referencia a la teoría sobre la historia de las imágenes que propugna F. Saxl en "Continuidad y variación en el significado de las imágenes", publicado en su libro *La vida de las imágenes*, Alianza Editorial, 1989 (The Warburg Institute, Londres, 1957).

⁸ *Fastos*, III, 407-414. Traducción de M. Marcos Casquero. Universidad de León, 1990.

⁹ La referencia a esta constelación se encuentra en Plinio, *Nat.Hist.*, XVIII, 74, 109.

¹⁰ Imágenes que se podrían identificar con contadas escenas –generalmente en gemas– en las que un pequeño personaje trepa por una vid bajo la que se encuentra la figura de Dioniso/Baco, de las que hay algunos ejemplares recogidos en el *LIMC*, s. v. *Dionisos*, que, en ningún caso, Gasparri –el autor de la voz dedicada al dios del vino– pone en relación con la figura de Ampelos. Queda pues ésta como una posibilidad aún no explorada, cuyo estudio, de momento, se queda para mejor ocasión.

¹¹ El llamado “puteal del Prado” se considera un ara decorativa, recientemente estudiada dentro del segundo volumen del *Catálogo de la Escultura Clásica del Museo del Prado* (nº 158), que el Dr. Stephan Schröder acaba de finalizar y que verá la luz próximamente. En este exhaustivo estudio se corrigen varias de las afirmaciones de García Bellido, se rebaja la fecha de la pieza a la segunda mitad del siglo I a. C. y se actualiza la bibliografía. Aprovecho la ocasión para agradecer vivamente al Dr. Schröder el haberme facilitado el texto inédito para este trabajo.

¹² Además de la referencia del *LIMC* bajo la voz Ampelos, que como he apuntado es de 1981, el grupo ha sido estudiado también por POCHMARSKI 1990 (P 54, p. 324) donde da referencias recientes y no lo identifica de ninguna manera.

¹³ Referencias recientes en SCHRÖDER 1989 N1, p. 147, lámina 15.1, y en POCHMARSKI 1990 P55, p. 324, lámina 76.1.

¹⁴ SCHRÖDER 1989, N 2, p. 147 y s. lámina 15.2; POCHMARSKI 1990 P 52, p. 323.

¹⁵ SCHRÖDER 1989 N 5, p. 149 y s., lámina 16.1; POCHMARSKI 1990 P 27, p. 320.

¹⁶ POCHMARSKI 1990 P71, p. 326, lámina 78.2, que Schröder no trata porque la figura de Baco no responde como las anteriores al tipo del Apolo Liceo (vide infra).

¹⁷ Las voces del *LIMC* siendo fundamentales para tener la visión panorámica sobre la figura de Dioniso/Baco, tienen dos problemas fundamentales: de un lado, no son exhaustivas por imposibilidad material de recoger la cantidad ingente de representaciones dionisiacas, y, del otro, tienen el problema de la clasificación formal de las escenas y las representaciones que sigue un criterio desmembrador, ya que prima más que las actitudes y los tipos, el número de elementos de la escena, las actitudes aisladas de las figuras, etc. Así, este grupo de Dioniso/Baco sujeto por un sátiro aparece diseminado en una enorme cantidad de apartados, afectado por una enorme desmembración.

¹⁸ Hay imágenes anteriores de Dioniso ebrio por efecto del vino que los silenos acaban de elaborar, como las de las ánforas del pintor de Amasis (s. VI a.C.), pero no responden aún totalmente a la imagen del grupo “con apoyo”, que estudia Pochmarski (cf. *LIMC*, s.v. *Dionysos*)

¹⁹ La extraña composición de este grupo con la presencia de la figura personificada de la embriaguez ha dado lugar a un problema de exégesis textual que también trata Pochmarski (POCHMARSKI 1990, p. 196) y que aquí sería muy largo desarrollar.

²⁰ POCHMARSKI G11 (Viena, Kunsthistorische Museum IX B 19) y G9 (Hannover, Kestner Museum).

²¹ POCHMARSKI MÜ 3 (Tralleis) y MÜ 11 (Amorion).

BIBLIOGRAFIA

a) Sobre el grupo de Mourazos

ACUÑA CASTROVIEJO, F (1993), "Escultura galaico-romana", en NOGALES BASARRATE, T. (coord.), *Actas de la I reunión sobre escultura romana en Hispania*, Ministerio de Cultura, 1993, pp. 195-204

ACUÑA CASTROVIEJO, F (1997): "A escultura da Gallaecia" en *Galicia Castrexa e Romana (Galicia Terra Única)*, Catálogo de la exposición, Santiago, Xunta de Galicia, 1997, pp. 238-45

ARIAS VILAS, F (1992) *A romanización en Galicia*, A Nosa Terra, Santiago.

BALIL, A (1978) "Esculturas de época romana en Galicia (Aspectos y problemas)", *Revista de Guimarães*, LXXXVIII, pp. 147-57.

BALIL, A (1979) "Esculturas romanas de la Península Ibérica III", *Boletín del Seminario de Arte y Arqueología de Valladolid*, XLV, 1979, pp. 227-257.

BALIL, A.(1974) "Sobre las esculturas de época romana en Galicia", *Studia Archaeologica* (Homenaje a Biachi-Bandinelli), XXXII, Valladolid, 1974, pp. 43-8.

GARCIA Y BELLIDO, A. (1969) "Esculturas romanas de Galicia", *Cuadernos de Estudios Gallegos*, XXIV, pp. 27 y ss.

RODRÍGUEZ COLMENERO, A. (1993) "Arte Romano de Galicia" en *Galicia Arte IX*, A Coruña, Hércules.

TABOADA CHIVITE, X (1964) "Grupo escultórico romano de Mourazos", *Cuadernos de Estudios Gallegos*, XIX, pp. 137-42.

b) Sobre la iconografía de Dioniso/Baco con un sátiro

Guía de la Escultura (1999) *Escultura clásica. Guía* (Textos de M. A. Elvira Barba y St. Schröder), Museo del Prado, Madrid.

GARCIA Y BELLIDO, A. (1951) "El puteal báquico del Museo del Prado", *Archivo Español de Arqueología* XXIV.

GARCIA Y BELLIDO, A. (1979) *Arte Romano*, CSIC, Madrid (reimpresión de la segunda edición de 1972).

LIMC (vol.) *Lexicon Iconographicum Mythologiae Classicae*, 8 volúmenes más suplementos, Artemis Verlag, Zürich, 1981-1998.

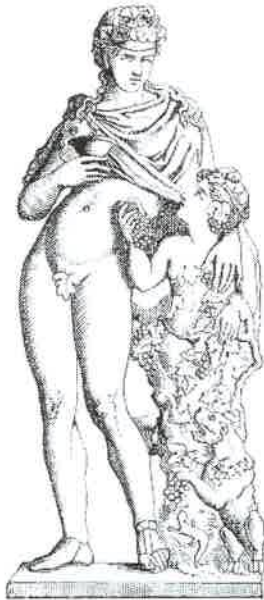
POCHMARSKI, E (1990) *Dionysische Gruppen : Eine typologische Untersuchung zur Geschichte des Stützmotivs*, Herausgegeben vom Österreichischen Archäologischen Institut in Wien, Viena.

ML (vol.), Roscher, M. H., *Ausführliches Lexicon der griechischen und römischen Mythologie*, Teubner, Leipzig, 1884-1934. Reimpresión. Georg Olms Verlag, Hildesheim, 1977.

SCHRÖDER, ST. (1989) *Römische Bacchusbilder in der tradition des Apollon Lykeios*, Giorgio Bretschneider, Roma.



1. El llamado grupo de Mowrazos. Vista de frente y vista de la parte trasera.
(Foto: TABOADA CHIVITE 1964)



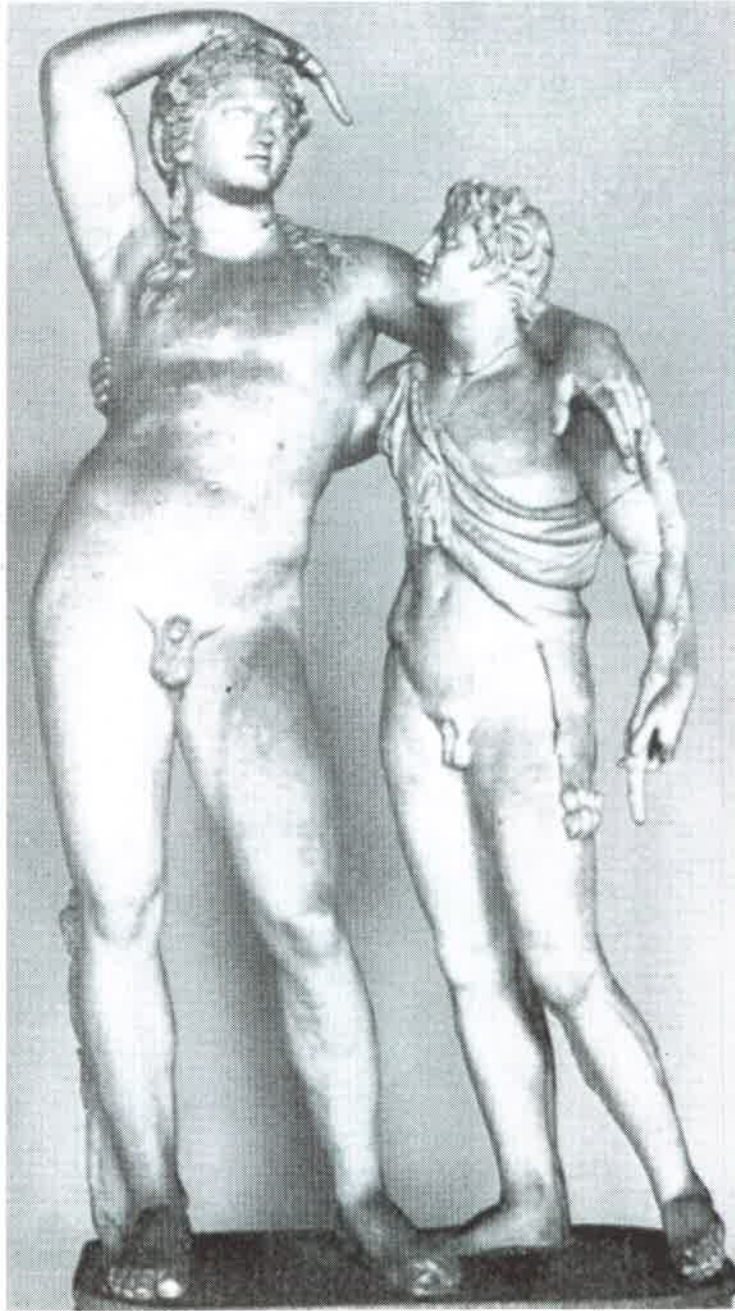
2. Dibujo del llamado grupo de "Dioniso y Ampelos" del Museo Británico como aparece en el Roscher, s. v. Ampelos.



3. Grupo del Museo Británico (Foto: LIMC)



4. Ara neoclásica del Museo del Prado (Foto: Guía de la Escultura, 1999)



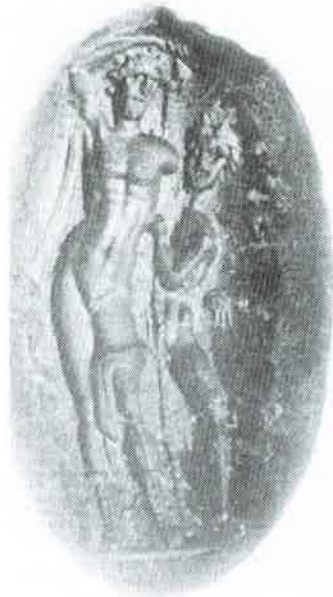
5. Grupo de Venecia. Museo Arqueológico 119 (Foto: SCHRÖDER 1989)



6. Adorno de asa de hidria de bronce.
Museo Nacional de Atenas, 7913 (Foto:
POCHMARSKI 1990)



7. Lastra campana. Roma (Foto: LIMC)



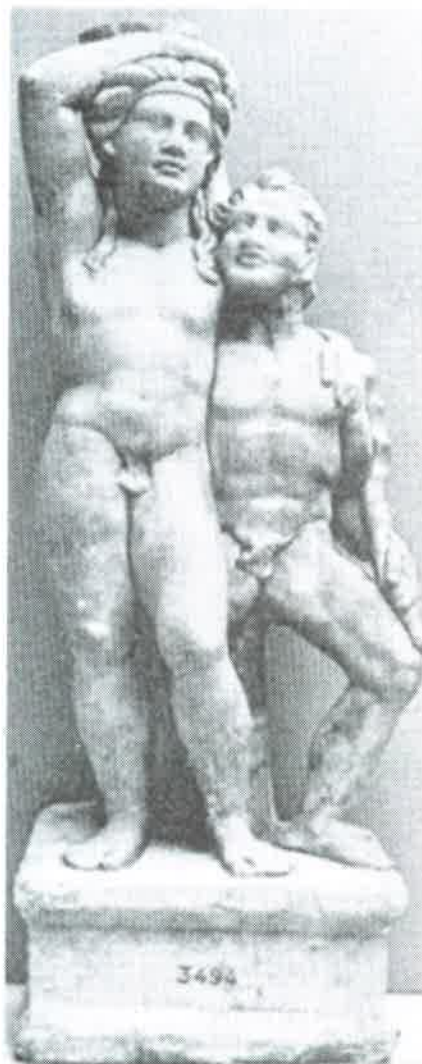
8. Gemas (Foto: POCHMARSKI 1990)



9. Moneda de Tralleis, 138-161 d. C.
(Foto: POCHMARSKI 1990)



10. Pic de mesa de Mármol. Museo de Esparta 729 (Foto: POCHMARSKI 1990)



11. Pic de mesa de mármol. Museo Nacional de Atenas 3493-3494 (Foto: POCHMARSKI 1990)