

## 2. ARTÍCULOS

# Las pinturas báquicas de la Casa del Mitreo: iconografía

JUAN ALTIERI SÁNCHEZ

---

## INTRODUCCIÓN

Las pinturas murales romanas que decoraban la habitación situada sobre el aljibe anejo al peristilo de la Casa del Mitreo fueron estudiadas años atrás por el Prof. Lorenzo Abad Casal en su vasta obra sobre la pintura mural romana en España (ABAD 1982; 64 y ss.). En ella presentó cada uno de los fragmentos de enlucido pintado que se habían conservado de esta estancia y que formaban parte de los fondos del museo emeritense. Abad realizó un exhaustivo estudio iconográfico de los fragmentos de pintura con decoración figurada, reconociendo la imposibilidad de ofrecer un intento de reconstrucción del esquema compositivo de la decoración pictórica.

Tras la inauguración de la nueva sede del Museo Nacional de Arte Romano pasaron a sus almacenes los materiales arqueológicos depositados de antiguo en los barracones de la Alcazaba. De entre ellos llamaban la atención algunos fragmentos de enlucido pintado que se guardaban en viejos cajones de madera, dada la evidente similitud en sus morteros y motivos decorativos con los de las pinturas del Mitreo. Una única pero valiosa anotación sirvió para determinar con certeza su procedencia; en uno de los laterales de las cajas aún se podía leer: “pinturas de la cisterna, material no inventariado por su escaso valor 1967”. Reseña escueta pero que aseguraba que las

pinturas expuestas y éstas todavía desconocidas formaban parte de la misma decoración de esa estancia de la Casa del Mitreo.

El aljibe fue excavado en 1967 por el Prof. García Sandoval (1969; 12) apareció con la bóveda hundida y colmado por materiales que en su gran mayoría hubieron de pertenecer a la estancia inmediatamente superior, entre los que se encontraban un buen número de fragmentos de los enlucidos pintados con los que fue decorada. Se debió proceder entonces a una división entre los restos que parecieron a los excavadores más interesantes (aquellos que presentaban una decoración figurada) y los que sólo ofrecían colores lisos, bandas o líneas. Los primeros pasaron a inventariarse en los fondos del Museo, siendo los únicos que conoció el Prof. Abad; el resto fue recogido en los antiguos almacenes de la Alcazaba, quedando olvidados hasta ahora.

Su “hallazgo” ha ofrecido la posibilidad de realizar un nuevo estudio de esta decoración pictórica, sin duda la más interesante aparecida hasta el momento en Mérida<sup>1</sup>. El objetivo inmediato era la reconstrucción del esquema compositivo de la decoración de la estancia, mediante la restitución de cada uno de los fragmentos; lo que debería servir, junto con el estudio de su repertorio ornamental, para facilitar el encuadramiento cronológico y estilístico de las pinturas<sup>2</sup>. También gracias a los nuevos restos, que no han

---

1 Sólo puede compararse por la riqueza de su repertorio ornamental el conjunto pictórico aparecido en la Calle Travesía de Parejo, en fase de estudio y reconstrucción por la arqueóloga Teresa Barrientos.

2 En prensa.

recibido ninguna manipulación, se han podido estudiar los aspectos técnicos de su ejecución: características del mortero, naturaleza de los pigmentos y técnica pictórica.

Ahora y también merced a la documentación de los nuevos fragmentos con decoración figurada, que se añaden y en algunos casos completan las escenas ya conocidas, se puede plantear una revisión de la iconografía de los personajes representados, lo que nos dará la posibilidad de valorar en el futuro el programa decorativo de todo el conjunto pictórico y la funcionalidad de la habitación. En las páginas siguientes se expone el resultado de las pesquisas para identificar a los personajes y pasajes representados en las diferentes escenas pintadas sobre los muros de esta estancia.

### ESTUDIO ICONOGRÁFICO DE LAS REPRESENTACIONES FIGURADAS

Para la identificación de las escenas y personajes representados planteamos una hipótesis de partida: ante el mayoritario número de motivos de evidente asunto báquico supusimos que ésta debía ser la temática del resto de las escenas, muy parcialmente conservadas y difícilmente reconocibles. Pasamos después a analizar en detalle los elementos representados en ellas: las características físicas de los personajes, su vestimenta, adornos, gestos, actitudes, expresiones y los instrumentos u objetos que portan o les rodean. Luego, mediante la confrontación con representaciones similares bien conocidas, tanto en pintura mural como en otras manifestaciones artísticas, hemos podido proponer las siguientes identificaciones de figuras y situaciones, que en algunos casos vienen a rebatir las anteriormente establecidas, para finalmente corroborarlas mediante su adecuación a las descripciones que de ellas se conservan en las fuentes literarias clásicas.

#### CARRO CON ATRIBUTOS DIONISIACOS

La parte inferior del fragmento nº 10 nos presenta un carro tirado por dos tigresas (lám. 1). La primera de ellas baja la cabeza, mientras la situada en segundo plano la alza. Ambos animales están enjaezados, quedando las bridas dibujadas por finos

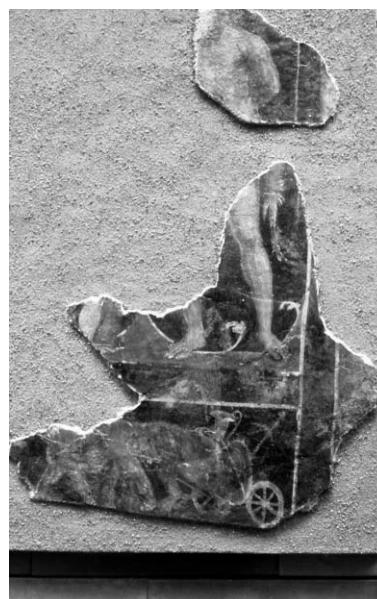


LÁMINA 1

trazos de color blanco. El carro de dos ruedas, una *biga*, porta dos de los más característicos atributos de Baco: un vaso de doble asa, seguramente una *crátera* mejor que un *cantharos*, y el *tirso*, bastón alto que en la pintura aparece rematado en su extremo superior tal vez por una piña, si bien lo exiguo de lo conservado no nos permite asegurar este detalle. Abad (1982; 58. 1975, 170) creyó ver también un pandero sobre el carro y una *tibia curva* entre las patas de los tigres. Lo exiguo del estado de conservación de la pintura nos impide confirmar ambos extremos.

La pantera, el leopardo y el tigre son algunos de los numerosos animales asimilados a Baco. Suelen aparecer indistintamente cualquiera de ellos mezclado entre los componentes del *thiasos* y son frecuentísimas las representaciones en que a los pies del dios lame el vino que éste deja caer de su copa. Pero es en los carros tirados por felinos donde son más repetidamente representados estos animales, como elemento fundamental de la *pompa triumphalis* dionisiaca y así están repetidamente descritos en las fuentes. Sirvan como ejemplos cercanos la amplia serie de mosaicos hispanos (FERNÁNDEZ GALIANO AEspArq. 57, 97-121) de entre el total de treinta y ocho representaciones musivas conocidas, según SAN NICOLÁS, (1997; 408, nota 22).



LÁMINA 2

Ovidio no narra que “...ya el dios sobre su carro... aflojaba las riendas doradas a la yunta de tigres...” (Ov. *Ars.* I, 540,550) y también que “...tú oprimes ambas cervices, engalanadas con riendas de colores, de los linceos de tu carro...” (Ov, *Met.*IV, 24.) y Luciano dice: “...Dioniso cuando condujo su ejército contra los indios (...) iba en un carro tirado por panteras...” (Luciano, *Preludio, Dioniso*, 1) al igual que Virgilio quien describe a Baco como “el que guía su carro cuando baja la cresta cimera de Nisa domeñando sus tigres...” (Aen, 6, 804-805).

Según Abad (1982; 376) aquí el dios ha sido sustituido por dos de sus atributos más característicos, el *kantharos* y el *tirso*, por lo que el motivo se remonta alegóricamente al triunfo del dios sobre la India y aunque no es frecuente esta sustitución, se conoce en otro fragmento de pintura mural de Mérida, donde vemos un racimo sobre el carro; como narra Ovidio: “...ya el dios sobre su carro, al que había recubierto de uvas...” (Ov. *Ars.* I, 540)<sup>3</sup>; y conocemos en un mosaico de Treveris y en varios sarcófagos (ABAD 1982; 376, nota 108). Abad pensó que debieron ser los problemas de espacio en la predela los que propiciaron la sustitución de Baco por sus atributos. Sin embargo

el carro dionisiaco portando la crátera, como la que aparece en nuestra pintura y no el *kantharos*, tiene claros antecedentes y una significación propia (TURCAN 1966; 450). Similar al de nuestra pintura es también un carro tirado por dos felinos con una crátera, una cista de la que asoma una serpiente y un tirso que aparece en el frente de una tapa de sarcófago del Museo Capitolino. Aunque los atributos báquicos son representados de modo casi igual a como están en nuestra pintura, aquí el primero de los felinos va montado por un Cupido (LIMC III-2; 725, n° 682).

#### BACO APOYADO EN UN SÁTIRO.

La parte superior del fragmento n° 10 forma parte de la escena inferior de uno de los interpaneles de la zona media, en la que Abad identificó como Hércules a uno de los personajes en ella representados (ABAD 1982b; 58, lám 1).

De entre los nuevos restos de enlucidos hallados en los almacenes de la Alcazaba localizamos dos pequeños fragmentos que pertenecen a esta escena, en los que aparecen parte de los pies de una de las figuras. Gracias a ellos podemos deducir la postura de este personaje, que se apoyaría en el que está a su lado, tal como presentamos en nuestro dibujo de reconstrucción (lám. 2).

Para su correcta identificación contamos con escasos pero significativos datos que nos permiten atribuir la escena al ya conocido modelo iconográfico que presenta a Baco ebrio apoyado en un sátiro. El personaje de la derecha, Baco, nos muestra una piel de coloración rosada, más clara que la de su acompañante, de un tono mucho más oscuro. Éste cubriría su espalda con la *nebris*, piel de ciervo que habitualmente visten los sátiros.

Abad creyó que esta piel era de león, lo que no puede ser, pues no tiene la cola de pelo corto y extremo en forma de pincel característica de este felino. Por ello identificó a este personaje como Hércules, aunque con ciertas dudas ante la temática báquica del carro de tigres de la escena inferior. Más dudas aún le provocó el fragmento de pintura n° 19 con el que hace tiempo se reconstruyó la pintura (y que a todas

3 Recientemente Abad duda, creemos que innecesariamente, si esta representación será una personificación estacional del otoño (ABAD 1994-5; 86).



LÁMINA 3

luces está incorrectamente situado) lo que le llevó a apuntar la iconografía de Marsias atado o del Hércules Farnesio (ABAD 1982b; 58).

La contraposición de la piel rosada de Baco frente al tono oscuro de la de los sátiros la vemos en esta misma pintura en la escena 12, de segura atribución. El modelo juvenil de Baco es frecuente: así Luciano nos dice que el dios “era completamente imberbe, sin bozo tan siquiera en las mejillas” (Lukianos. *Preludio. Dionisio*. 1). En uno de los himnos homéricos ya se describía a Dioniso representado “... en la figura de un varón joven, en su primera adolescencia” (Hom. h. *Bacch.* 3-4). En cuanto a la *nebris*, Nonno de Panopolis nos la describe apretada sobre los hombros de los sátiros (Nonn. *Dionisiacas*, XII, 338-360), aunque también sus compañeras las ménades las portan en los rituales orgiásticos, tal como repetidamente describe Eurípides (Eur. *Bacchae*, 113) en sus “Bacantes”, o Luciano, quien describe que “sus escuadras estaban integradas por mujeres locas y posesas, coronadas de yedra, vestidas con pieles de cervato” (Lukianos, *Bacch.*, 2).

Poco podemos aventurar sobre el resto de ambas figuras, hoy perdidas y que en nuestra reconstrucción planteamos tan solo para completar la escena (fig. 2). Abad (1982; 386) apuntaba, refiriéndose a la escena nº 12, que la actitud normal de Baco es aquella en que

apoya el brazo izquierdo sobre el hombro del sátiro, sujetando en esa mano el tirso, mientras el brazo derecho cae lánguido sujetando otro de sus atributos, las más de las veces un *kantharos* del que se vierte el vino. Por la posición de los pies es más probable suponer una postura en la que el dios se apoya más decididamente sobre su acompañante. Así lo vemos en el conocido puteal del Museo del Prado (García y Bellido 1951; 145) o en un sarcófago procedente del hipogeo de los Calpurnios en via Salaria, datado hacia 200 d.C (LIMC III-1; 960, nº 18).

### LA CLEMENCIA DE BACO

La escena se sitúa en la parte central de un interpanel, tal como se deduce de las bandas curvas que la enmarcan tanto por su zona superior como por la inferior (lám. 3). La pintura nos muestra a cinco figuras: en el centro, sedente, aparece un personaje masculino de agraciado rostro juvenil, piel cándida y largos, ondulados y sueltos cabellos rubios. Su torso está descubierto y sus piernas, apenas conservadas, se cubren parcialmente por un paño de tono púrpura. Rodeando a este personaje central aparecen otras tres figuras masculinas de piel oscura, cabellos negros e hirsutos y facciones negroides. Sus actitudes son de súplica: el de la derecha, situado por detrás de los otros, con el torso desnudo, oculta el llanto de su rostro en un manto. Otro, en primer término a la izquierda, se arrodilla y alza su mano derecha en gesto implorante. De él sólo queda la cabeza, el hombro derecho desnudo, parte del hombro izquierdo donde se adivina el pliegue de una vestidura y la rodilla derecha desnuda. El tercero, más decidido, se acerca por detrás apoyándose en el respaldo del asiento, buscando quizá en la cercanía hacer más efectiva su demanda.

Una última figura se sitúa finalmente por detrás de las otras: pertrechada por un escudo circular, que sirve de contrastado fondo para los rostros de los tres personajes, toca su cabeza con un casco, muy perdido, de la que cuelgan dos pequeñas ínfulas en la parte trasera. Sobre el suelo, sugerido por una elipse de color verde a modo de círculo en perspectiva, quedan restos hoy difícilmente reconocibles de lo que podrían ser quizá un escudo, un casco y algo mejor conservado, de un cesto de mimbre volcado.

La escena fue identificada por Abad como el asunto iliaco de la Despedida de Briseida (ABAD 1982; 58-9), aunque recientemente parece sugerirle otro tema homérico, el de Aquiles en Skiros (ABAD 1997; 167). No es rara esta confusión, provocada sin duda por el repetitivo esquema compositivo en que se inscriben las figuras, cuyos paralelos más directos se hayan en sendas pinturas pompeyanas (REINACH 1921; 167 fig. 2 y 166 figs. 2-7. Por la misma razón también nosotros hace tiempo propusimos interpretarla como el rescate de Héctor. En esa escena, de la que se conservan numerosas representaciones<sup>4</sup> Aquiles ocupa una idéntica posición sedente; Priamo se arrodilla a sus pies, suplicando la devolución del cadáver de su hijo, mientras que los heraldos del caudillo aqueo se conmueven ante las peticiones de clemencia del rey troyano.

Sin embargo tampoco nos satisfacía esta identificación ya que, al igual que las anteriores interpretaciones, no acertaba a explicar algunos detalles de la composición que no por pequeños dejan de ser ciertamente significativos. Por un lado, el resto de las escenas de la estancia son de evidente asunto báquico, sin ninguna relación con estas otras propuestas de tema homérico. Por otro, ni el personaje que según Abad sería Briseida lo puede ser, pues se trata, sin ninguna duda, de una figura masculina. Ni el personaje arrodillado puede ser Priamo, ya que no cuenta con el habitual gorro frigio. Tampoco se explicarían sus rasgos exóticos ni los de los otros dos personajes suplicantes, ni tendrían razón de ser el cabello suelto ni la sonrosada piel de Aquiles.

En realidad, en esta escena se representa el tema de la *clementia* de Baco con los reyes de la India. Ante el dios se postra el rey de la India Deríades, quizá junto a otros reyes (Moreius) o generales indios prisioneros (Blemys, Orontes y Oruandes) suplicando clemencia. El relato mítico de la conquista de la India por Baco nos muestra a un dios en lucha, promotor de su culto en tierras extrañas y magnánimo con sus prisioneros en su acción civilizadora<sup>5</sup>. Las fuentes clásicas hacen breves pero continuas referencias a

esta campaña: Luciano narra que "... Dioniso condujo su ejército contra los indios..." (Lukianos, *Bacch.*, 2.); Propertio afirma que "las armas de India puestas en fuga por los coros de Nisa..." (Prop, 3,17, 21-22). Ovidio dice que "... tú has vencido a Oriente hasta donde la morena India es bañada por el lejano Ganges..." (Ov. *Met.* Iv, 20). Solamente en la epopeya de Nonnos se nos describe de forma evidente la escena de la *clementia* representada en nuestra pintura. Tras haber sido maniatado por Dionisos metamorfoseado en tallo de hiedra, Deríades cautivo implora su salvación: "...derramando suplicantes lágrimas tendía en silencio la palma de la mano, clamando en silencio con todo su afán, pues las lágrimas eran su voz. Así, Dionisos liberó a Deríades..." (Nonn. *Dion.* XXXVI, 374-381).

Las únicas representaciones conocidas de la *clementia* de Baco con los indios eran hasta ahora dos relieves escultóricos, ambos de la segunda mitad del siglo II. d. C. El primero pertenece a un sarcófago fechado entre 160 y 170 d.C conservado en el Museo Vaticano (LIMC III-1; 558. n° 235). En el extremo derecho de su frente tenemos al rey indio arrodillado ante Baco sedente en el trono, en actitud de alzar la mano hacia sus rodillas implorando clemencia. Por detrás, dos sátiros armados conducen a otro cautivo. El resto del sarcófago, más de dos terceras partes, está ocupado por la lucha con los indios. El otro es un sarcófago hoy en la catedral de Salerno fechado a principios del reinado de Marco Aurelio (TURCAN 1966; 144. fig. 7c). En el Baco vuelve a aparecer sentado en el trono con el tirso en la mano derecha. Ante él se arrodilla el rey indio mientras por detrás se extiende un cortejo con el botín y los prisioneros.

El tema de la clemencia de Baco se plasma también en otras obras, aunque carentes de fidelidad al relato mítico. Un indio arrodillado ofreciendo sus ligaduras a modo de súplica aparece en un mosaico de Nea Paphos, pero incluido dentro de una representación de triunfo (SAN NICOLAS 1997; 410. fig. 8). En un relieve perteneciente a un sarcófago conservado en el Palacio Mattei aparece un general atendiendo la súplica

4 Otra vez el más cercano está en la pintura mural de Pompeya (REINACH 1921; 168, figs. 6-7).

5 Sobre el significado alegórico de este pasaje en el s. II d. C. : (TURCAN 1966; 444 y ss). También en FOUCHER, (1981; 699-701) donde indica una interesante asociación de Baco con Aion, en su acepción de Dionisos Cosmocrator, dios que regula el curso del mundo, lo que marca una conexión temática con el mosaico cosmológico de esta misma casa.

ca de un cautivo bárbaro, que es conducido ante él por un sátiro (GUERRINI, 65-66. Lám. LXIIa)<sup>6</sup>.

El esquema compositivo de la escena creado para el rescate de Héctor parece que se mantiene en posteriores escenas de clemencia (GUERRINI, 65 nota 4), siendo los atributos propios de cada uno de los personajes los que permite su diferenciación. Para la identificación de Baco, a falta de otros atributos más característicos, tenemos su largo cabello suelto<sup>7</sup> de rubio tono<sup>8</sup>, su piel clara<sup>9</sup> y rostro juvenil, en vivo contraste con los rasgos de los indios. También el manto de color púrpura le es propio, otra vez por sus connotaciones femeninas<sup>10</sup>. Así Luciano lo describe cubierto "...con vestidos de púrpura..." (Lukianos, *Bacch.*, 2) al igual que en los himnos homéricos donde se dice que "...el manto que llevaba sobre sus robustos hombros era de púrpura..." (Hom. h. *Bacch.* 6). En cuanto a su gesto de girar la cabeza hacia Deríades con cierto "paternalismo comprensivo" se corresponde con los que Turcan observa en los sarcófagos antoninianos con la misma escena (TURCAN 1966; 448).

También podemos entender el cesto de mimbrés que yace a los pies del dios como otro de sus atributos, al ser el típico contenedor de las uvas en la vendimia. Tal vez las uvas estuvieran representadas y hoy perdidas, al igual que el casco y el escudo que apenas se adivinan. Este tipo de "cistas místicas" a los pies de Baco, de las que habitualmente asoman serpientes, son frecuentes en los sarcófagos dionisiacos. Cestas más parecidas a la nuestra las vemos en un sarcófago del Museo Capitolino (LIMC III-2 89; 435), donde hay dos cestas volcadas repletas de uvas a los pies de la representación del *thiasos*.

Respecto del tipo negroide con que se dibujan los rasgos de los prisioneros indios ya Turcan analizó para los sarcófagos como responde a un convencionalismo para caracterizar a los bárbaros orientales



LÁMINA 4

(TURCAN 1966; 445, nota 4) mezcla de rasgos que se repite en los largos cabellos de Deríades, más propios de los germanos o dacios (TURCAN 1966; 446) y que aparece también en un mosaico de Thysdrus (Túnez) en el que tenemos a un indio atado con cabello y barba largos al modo de prisionero germano (11 SAN NICOLAS 1997; 410. fig. 7).

Igualmente parece ser un convencionalismo el traje oriental que deja un hombro al descubierto. Así parece que se representó al cautivo arrodillado de nuestra pintura y lo reconstruimos en nuestro dibujo (lám. 4): su rodilla y hombro derecho están al descubierto con toda seguridad, mientras que en el izquierdo adivinamos lo que parecen pliegues. Vestiduras de este tipo vemos en los sarcófagos del Vaticano, del Palacio Mattei y de Salerno, en donde Deríades cubre sus piernas con un pantalón ceñido típico de los ger-

6 No es extraño que si varios personajes históricos celebraron sus triunfos asimilando la imagen báquica, entre ellos Pompeyo (Plin. *nat.* 8. 4) o Marco Antonio (Plut. *Ant.* 24, 4-5;60,5) haga lo mismo el personaje representado en este sarcófago, sustituyendo con su imagen al propio Baco. Sobre el significado de la conquista de la India a partir del siglo II en el arte romano véase TURCAN (1966; 441-472).

7 Penteo reprocha este rasgo a Baco cuando le advierte de tener la melena desplegada (Eur. *Bacchae*, 455). Luego en 493-4 le amenaza de cortar su "afeminada melena" a lo que el dios responde que su "cabellera es sagrada". También en los himnos homéricos se describe como "Hermosos ondeaban en redor suyo los cabellos..." (Hom. h. *Bacch.* 5).

8 Así en Hes. *Theog.* 947. "Dioniso, el de dorados cabellos, a la rubia Ariadna hija de Mínos la hizo su floreciente esposa." Y en Eur. *Bacchae*. 231. "... que lleva una melena larga y perfumada de bucles rubios..."

9 Otra vez Penteo acusa a Baco de "tener una piel de cuidada blancura" en Eur. *Bacchae*, 458.

10 Así se describen las vestiduras del dios en Aristof. *Ran.* 46.



LÁMINA 5

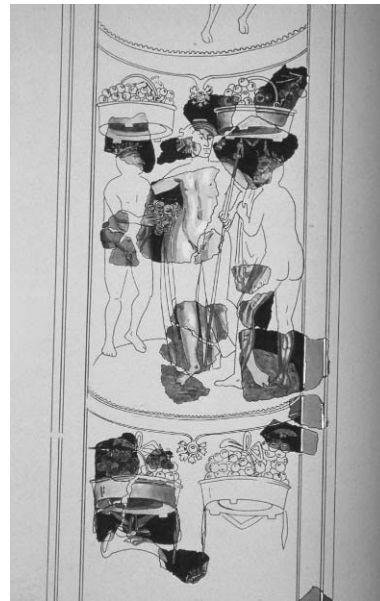


LÁMINA 6

manos; en el mosaico de Tusculum sin embargo el indio que lucha con Baco lleva las piernas al descubierto (SAN NICOLAS 1997; 405. fig. 1).

Hay que señalar, por último, la gran similitud de los escudos redondos que llevan los sátiros en los tres sarcófagos con el que aparece en nuestra pintura, fruto también del modelo convencional que se adopta.

### BACO ENTRE DOS SÁTIROS

La escena quizá debió estar situada en la parte superior de uno de los interpaneles, ya que estaría limitada en su parte superior con un campo rojo en forma de doble arco, rematado en su centro por un motivo floral (láms. 5 y 6). En el centro de la escena, de nuevo sobre el característico suelo verde de forma

elíptica, aparece Baco desnudo, de apariencia juvenil<sup>11</sup> y perfiles casi femeninos. Coronado de hojas de vid<sup>12</sup>, con sus largos cabellos sujetos por una cinta<sup>13</sup> formando un moño sobre la cabeza, lo que no impide que algunos bucles caigan sobre su rostro. En su mano izquierda porta el *tirso* oblicuamente, aunque más parece un caduceo, quizá error del pintor. Sobre él cuelgan dos calderos metálicos cargados de uvas, de los que penden lo que parece que son los extremos de las cintas con los que se suspenden.

A ambos lados del dios vemos a dos sátiros también desnudos. El de la derecha cubre la espalda de Baco con un gran manto de tono azulado, que cuelga tras su espalda. El sátiro situado a la izquierda le ofrece un racimo de uvas, de un tamaño desproporcionado, mientras que el dios apoya el brazo derecho en su hombro<sup>14</sup>. Los

11 Ovidio dice de Baco: "...tú pareces siempre un niño o un joven..." (Ov. *Fast.* 3, 772-4).

12 Ovidio nos dice "Baco, el que lleva los pámpanos..." (*Fast.* I, 393 y "... Baco, que ciñes con hiedra tus cabellos portarracimos..." (*Fast.* VI, 484). Por su parte Luciano le describe "... coronado de racimos de uvas..." (Lukianos, *Bacch.* 2).

13 Se describe a Baco "...ciñendo su cabellera con un cinta..." (Lukianos, *Bacch.*, 2).

14 En nuestro trabajo de reconstrucción encontramos la cabeza del sátiro situado a la derecha de Baco de entre los fragmentos del almacén de la Alcazaba. Aunque este fragmento no une físicamente con ninguno de los otros en que se divide la escena, no cabe duda alguna sobre su pertenencia, ante las evidentes similitudes en el tratamiento de los tonos de la carnación de la cara y sobre todo por la corona de hojas, idéntica a la que porta su compañero. También "descubrimos" los fragmentos correspondientes a las piernas del sátiro situado a la izquierda del dios, así como el pie izquierdo de éste. Con ello se nos hizo evidente que uno de los fragmentos incluidos de antiguo en la reconstrucción de la escena no formaba parte de ella, lo que ya habíamos sospechado por la coloración blanquecina dada a la pierna de este sátiro (Figs. 12 y 13).



dos sátiros tocan sus cabezas con coronas vegetales de hojas apuntadas<sup>15</sup>.

Baco aparece muy frecuentemente representado acompañado de su cortejo, el *thiasos*, compuesto de sátiros y ménades y al que ocasionalmente se unen Sileno y Pan. Numerosas son las alusiones en las fuentes a estos sátiros. Cátulo no cuenta que "... Baco, en la flor de su juventud, corría veloz con su cortejo de sátiros..." (Catulos. 64, 251) mientras que Ovidio dice "... hete aquí a los saltarines sátiros, comparsa que va abriendo camino al dios..." (Ov. *Arx.* I, 540,550). A veces se describe al *thiasos* en plena vendimia: "... junto a Baco se hallaba un coro de sátiros. Unos se ocupaban de la vendimia con el cuerpo agachado, mientras recibían los racimos cortados en un cóncavo canasto..." (Nonn. *Dion.* XII, 338) "...por doquier sátiros pisando en el lagar..." (Longo, *Dafnis y Cloe*, IV, 3). En plena recolección debía de estar este sátiro que ofrece al dios el racimo de uvas. Abad identificó a uno de estos sátiros con Ámpelos, atribución que descartamos. El joven amante del dios es descrito como un adolescente por Nonno<sup>16</sup>, lo que nunca se correspondería con la musculada y oscura piel del sátiro representado.

Quizá la representación de mayor parecido dentro del repertorio pictórico romano esté en una pintura de Villa Item en Pompeya (REINACH 1921; 108, fig. 3). Es una composición en la que las actitudes son muy similares: un sátiro con *nebris* viene a cubrir a Baco con el manto que cae en pliegues a su espalda. Similar situación aparece en una pintura de Boscoreale (REINACH 1921; 108). Aunque en ella están otras figuras del cortejo (Sileno tocando la lira y la pantera que bebe el vino que cae de un *rhyton*) vemos un grupo casi idéntico al nuestro: Baco lleva el *tirso* y un sátiro le tapa con un manto mientras otro le ofrece un racimo, ambos coronados con hojas de pino o de mirto.

La postura el dios es de evidente inspiración escultórica y ya Abad evidenció la similitud con el Baco de la villa de Cabra. Una nueva escultura halla-



LÁMINA 7

da en un ambiente similar en Chirivel presenta mayores similitudes, sobre todo en el peinado del dios (MARTÍNEZ, 1985; 7-18). En el original escultórico el moño que recoge su pelo se sitúa con mayor naturalidad en la nuca. En la pintura, ante la imposibilidad de mostrarnos la parte trasera de la cabeza el *pictor* ha optado por levantar el recogido.

## VICTORIA

En esta escena aparece una figura femenina de segura identificación, ya reconocida por Abad como una Victoria (lám. 7). Desnuda desde el vientre hacia arriba, tapa sus piernas con un paño de color verde rematado en su borde superior por una orla de color gris con lo que parecen bordados en forma de meandros de color blanco. Sus pies, casi perdidos, debían estar calzados con sandalias de las que apenas se vislumbran la parte superior de los cordones, a la altura del tobillo. En la mano izquierda porta la palma, que mantiene verticalmente. En el brazo derecho alzado,

15 "...iba muy ufano un sátiro de cinco codos, coronado con aureas ramas de pino..." (Ateneo, Deipn V, 205).

16 "Cierta vez, mientras cazaba bajo una umbrosa hendidura del bosque, fue cautivado por la rosácea figura de un mozo de su edad. En verdad, el joven Ámpelo crecía, juguetón, bajo la sierra frígida.... El blando vello de su rosada barbilla no irritaba los imberbes círculos de su mejilla de nieve, dorada flor de la juventud; y los espiralados racimos de su melena, no trenzados, se agitaban sobre sus blancos hombros..." (Non. *Dionn.* X, 175-184).

desaparecido casi desde el hombro, debía de sostener una corona sobre la cabeza del personaje situado a su derecha, del que nada se conserva. Hacia ese personaje gira su cabeza y dirige la mirada. El cuello se adorna de una sencilla gargantilla y las orejas con pendientes. El pelo, partido al medio, cae suelto sobre los hombros en bucles rojizos. A la espalda dos grandes alas, cuyas puntas vemos llegar por debajo de la cintura.

Del personaje situado a la derecha sólo restan algunos pliegues del paño, de color malva, rojizo, muy similar en su tonalidad al que vimos en el respaldo del asiento de Baco del fragmento 11. Sobre el paño vemos el extremo de un escudo circular, apoyado oblicuamente en posición vertical. En el lado derecho del fragmento aparece la banda azul que separa la escena de los paneles, mientras que en la inferior se adivina el suelo de forma elíptica de color verde, característico de las escenas de los interpaneles.

Son numerosas las obras en que una Victoria aparece con Baco casi siempre en actitud de tocarle con la corona de laurel. Así la vemos en dos sarcófagos en los que se representa el triunfo de Baco sobre la India, coronando al Dios que conduce el carro en su triunfo (LIMC, III, 2, 245 y 246) y en varios de los mosaicos hispanos del mismo tema. Pese a ello no creemos que sea este el pasaje representado en esta escena dado lo escaso del espacio disponible en el interpanel. Tan sólo con los restos de escudo y del manto y la dirección de la mirada es imposible reconstruir el resto, por lo que a modo de hipótesis proponemos en nuestro dibujo a Baco sedente en el trono (lám. 8), si bien podría permanecer en pie. Así lo tenemos en una pintura de Pompeya, donde le vemos junto a unos prisioneros indios mientras la Victoria parece dibujar en un escudo (REINACH 1921; 149. 1). Aunque casi siempre la Victoria aparece totalmente cubierta por la túnica, también aparece con el pecho y vientre descubierto como en nuestra pintura en el mosaico de Sétif (SAN NICOLAS 1997; 411, fig. 9). Pero vuelve a ser en un relieve sar-



LÁMINA 8

cofágico donde encontramos las mayores similitudes: se trata de la Victoria que corona a un general victorioso en un sarcófago del Museo Vaticano, de enorme parecido en la forma en que se recoge el cabello, giro de la cabeza y posición de las piernas (GUERRINI, 65. Lám LXIIIb).

#### PERSONAJES DESNUDOS CON CABALLOS

En la parte inferior de este grupo de fragmentos aparece la habitual banda roja curva de separación de las diferentes escenas del interpanel (lám. 9). Por encima se extiende el suelo pintado a modo de elipse de color verde, del que arranca un mástil del que solo nos queda su base. A ambos lados, recostadas quizá sobre piedras, aparecen dos figuras masculinas desnudas dispuestas simétricamente<sup>17</sup>. Su actitud parece ser la de estar conversando entre ellos, dirigiéndose la una a la otra alzando uno de los brazos, mientras el otro les sirve de apoyo. Por detrás de ambas figuras encontramos dos caballos rampantes, también en posición simétrica<sup>18</sup>.

17 Como ya observó Abad, en el montaje con escayola antiguo se colocaron incorrectamente algunos fragmentos, lo que hemos corregido en nuestro dibujo.

18 Un nuevo fragmento perteneciente a esta escena ha aparecido entre los nuevos materiales. En él aparecen las patas delanteras de uno de los caballos y algunos mechones del cabello del personaje situado a la izquierda.



LÁMINA 9

Por el momento no es posible proponer una identificación de esta escena. Una primera hipótesis de los Cástores debemos rechazarla al carecer de sus atributos habituales, la clámide y el gorro hemiesférico y por la coloración de los caballos, que debieran ser blancos. Tampoco su actitud es la habitual, pues cuando encontramos las monturas en actitud rampante Cástor y Pólux las tienen firmemente sujetos por las riendas. En otro momento nos planteamos que ambas figuras podrían ser dos prisioneros dispuestos heráldicamente a los pies de un trofeo. Así aparecen en un sarcófago de Cortona donde se representa el triunfo de Baco en la India (LIMC III, 2 pág 452 n° 234). Pero para ello debería ser diferente su actitud y tener las manos atadas a la espalda o la cabeza apoyada en sus manos, careciendo además de coherencia la presencia de los caballos rampantes.

#### FRAGMENTO DE ROSTRO DE SÁTIRO O PAN TOCANDO EL DOBLE AULÓS

En un pequeño fragmento de los recientemente descubiertos encontramos parte de la cara de un personaje que tañe una doble flauta ( lám. 10). Por encima de él cuelga un racimo de gruesas uvas. Aunque en nuestra pintura las uvas aparecen sobre todo en el friso con el roleo poblado de érotos pensamos que este fragmento pertenece a uno de los interpaneles, por varias razones. En primer lugar por el tipo de personaje, que no es un Cupido, el único que repeti-

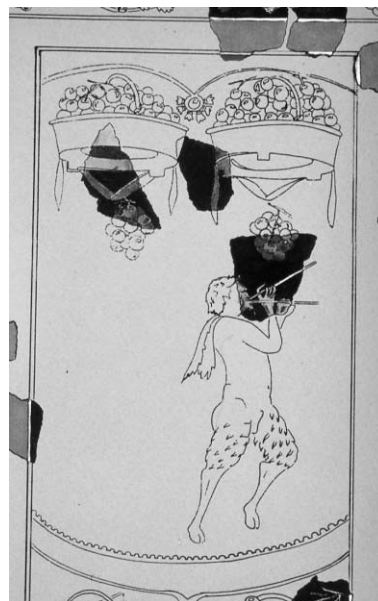


LÁMINA 10

damente aparece en el friso, como veremos más adelante. De otro lado, la escala de la figura es más acorde con las proporciones de las escenas de la zona media.

El personaje presenta una piel de color oscuro y los mechones de su cabello crespo aparecen revueltos. Así podría tratarse de un sátiro, similar en su representación a los de las escenas anteriormente estudiadas. La figura del sátiro tañendo la doble *aulós* es frecuente dentro del cortejo dionisiaco<sup>19</sup>. Así lo vemos por ejemplo en una pintura pompeyana, siguiendo un Triunfo de Baco y Ariadna sobre un carro de bueyes (REINACH 1921; 114, n° 3) o en otra en que acompaña a Sileno que porta a Baco niño (REINACH 1921; 106 ,3). La barba que luce el personaje en su mentón nos hace dudar sin embargo de esta identificación, pues ningún otro de los sátiros de nuestra pintura la lleva. Tal vez se trate de Pan y como tal le hemos reconstruido, divinidad asociada a Baco y partícipe de su cortejo, habitualmente tañendo la siringa. Así le cita Longo en la descripción de las pinturas de un templo de Dioniso: "...Tampoco se había olvidado a Pan: asimismo estaba él con su zampona, sentado en una piedra, igual que si entonara

19 Así leemos: (en la descripción del thiasos) "...y la bárbara flauta resonaba con terrible canto..." (Catulos. 64, 264)

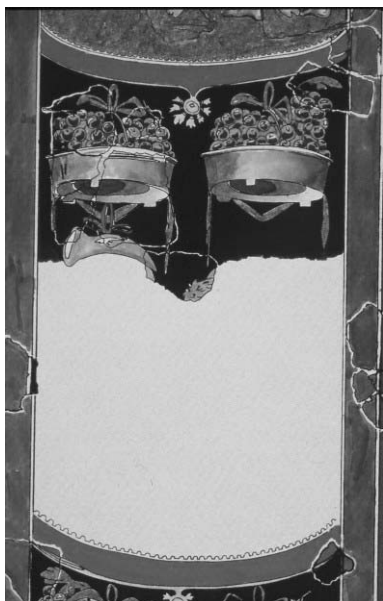


LÁMINA 11

para los que pisaban y para los danzantes un misma melodía...”(*Dafnis y Cloe*, IV, 3).

#### FRAGMENTO DE RHYTON

En uno de los nuevos fragmentos aparece el pelo crespo de la cabeza de un personaje, sin duda de un sátiro (lám. 11). Poco más podemos decir de él, pero por encima colgando de cintas vemos el extremo de lo que podría ser un *rhyton*. Otro vaso de este tipo lo encontramos entre los fragmentos ya conocidos de antiguo, colgado de uno de los calderos con uvas que se conserva casi completo.

El *rhyton* es uno de los recipientes por excelencia para la libación del vino en las bacanales: “...Y entonces, como las copas aún no existían, extrajeron la bebida con cuernos de buey...” (Nonn. *Dion.* XII, 360). Vemos a Baco bebiendo de un *rhyton* en un sarcófago adrianeo pero es más frecuente encontrarlos colgados como *oscilla* en numerosas pinturas pompeyanas. Así parece que está en nuestra pintura, dispuesto como un significativo fondo y no para ser utilizado.

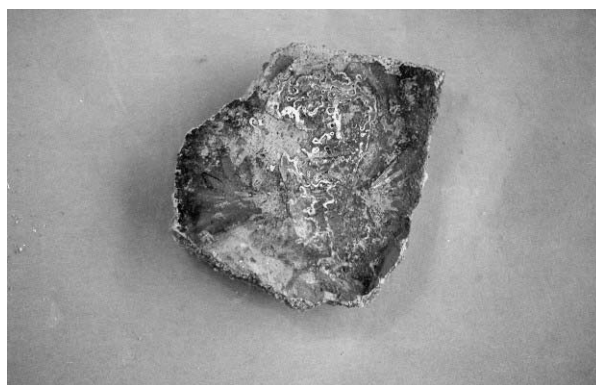


LÁMINA 12

Otro de los elementos que aparecen pintados al fondo de estas escenas son las pequeñas colgaduras de tela de color verde, que caen por detrás de los extremos de los calderos. Ciertamente estas colgaduras se han reducido a pequeños trazos, pero su colocación repetida en varias escenas nos hacen pensar en la intencionalidad del pintor y su significado. Quizá se trate de la representación, casi simbólica por lo reducida, del *parapetasma*, cortinaje con el que se aísla la acción dionisaca (TURCAN 1966; 394, nota 5)<sup>20</sup>.

#### PERSONAJE ALADO 1

En un pequeño fragmento con la capa pictórica muy perdida se adivina la cabeza y parte del pecho de un personaje masculino (lám. 12). Pese al deterioro sufrido podemos entrever el rostro de un hombre joven, casi adolescente. Su cabello, ya casi inexistente, parecía caer en una corta melena rizada y rubia. En su cuello anuda una clámide de color rojo, despuntando sobre sus hombros los extremos de dos alas azuladas. Por las dimensiones de la figura y el color negro de fondo liso, sin restos de vegetación, formaría parte de una escena de un interpanel y no del friso.

Es difícil aventurar una identificación de este personaje. Inmediatamente intuimos que se trataría de Cupido: un personaje joven, casi niño<sup>21</sup>, de rubios

20 Como ya hizo notar Fernández Galiano el *parapetasma*, al igual que otros elementos secundarios aparece en los primeros mosaicos del triunfo báquico, suprimiéndose después.

21 “¿Ay, niño divino, que desdichadamente provocas locos amores...” (*Catullus*, 64, 95).

cabellos ensortijados<sup>22</sup>, alado<sup>23</sup>, cubierto con la clámi-de roja<sup>24</sup>... Pero también otra divinidad alada, Somnus, aparece en la pintura mural romana en las escenas del descubrimiento de Ariadna en Naxos, cuando ésta duerme sobre su regazo y es sorprendida por Baco. En varias pinturas pompeyanas en que se representa este pasaje como las de la Casa dell' citarista (LIMC III, 1; 554, n° 180) Casa dell' Ara Massima (LIMC III, 1; 1062, n° 126) Casa dei Capitelli Colorati (LIMC III, 1; 1062, n° 127) siempre aparece Somnus adolescente, en contraposición al tipo anciano y barbado más característico de los sarcófagos.

### TRITÓN

En el fragmento 18, en un muy delicado estado de conservación, se llega a adivinar más que ver parte del torso, la cara barbada y un brazo de una figura masculina (lám. 13). Su piel es de color azul, su musculatura poderosa. El rostro es el de un varón entrado en edad, de recia barba y abundante y rizado cabello. En su mano izquierda ase el extremo de un paño de color rojo, que ondea hinchado al viento por encima de su cabeza.

Pese a lo exiguo de lo conservado no dudamos en reconocer la figura de un tritón, sobre cuya cola seguramente cabalgaba otra figura, que sujetaba el otro extremo del manto que se alza sobre sus cabezas. Este es el modelo compositivo que encaja adecuadamente en el espacio disponible en el interpanel. Así se representa una Nereida a lomos de un tritón en un mosaico de Timgad de la segunda mitad del siglo II d. C (LIMC VIII-1. 80, n° 88 a).

Quizá nuestro tritón sea Glauco, uno de los llamados con Nereo “viejos del mar”. Virgilio (Verg. *Met.* 13, 905-965) narra la transformación de este joven pescador en divinidad marina, luego de haber ingerido unas hierbas mágicas que previamente habían devuelto la vida a los peces por él capturados. Impelido a arrojar-se al mar es recibido por Oceano y Tetis, quienes le otorgan la inmortalidad pero no la juventud eterna, por lo que es conocido como Viejo del mar. En ese pasaje

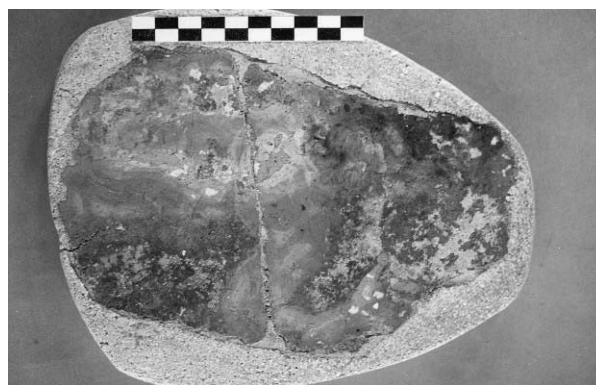


LÁMINA 13

Glauco se describe a sí mismo, en los rasgos característicos de los tritones, coincidentes en todo con los de nuestra pintura: “Entonces vi por primera vez esta barba verde orín y mi cabellera con la que barro los inmensos mares, unos hombros enormes, unos brazos azulados y las piernas curvadas en su extremo en forma de pez con aletas...” Desgraciadamente la figura se interrumpe a la altura del vientre, por lo que no conservamos su parte inferior que nos aseguraría su identificación. Dada la similitud del pigmento azul verdoso de esa zona del cuerpo con el de la serpiente o quizá cola de pez del fragmento 5 llegamos en su momento a plantearnos que ambos pertenecieran a la misma figura, lo que descartamos ya que ni sus bordes ni los colores del fondo coinciden.

Sin embargo no es Glauco la única divinidad marina que las fuentes describen con ese peculiar color de piel. En “El asno de oro” Apuleyo (IV. 31) nos describe a “... Portuno con su barba azul y erizada”. Portuno es una divinidad romana tutelar de los puertos asimilada al dios griego Palemón, divinidad marina protectora de los navegantes. El relato mítico nos narra como “... a su debido tiempo Zeus deshizo el cosido y nació Dioniso, que fue confiado a Hermes. Éste lo llevó a Ino y Atamante y los persuadió para que lo criasen como a una muchacha. Pero Hera, indignada, los enloqueció: Atamante mató a su

22 “... una cabeza dorada, una noble cabellera inundada de ambrosía... donde erran rizos armoniosamente entremezclados...” (Apul. *met.* 5, 22).

23 “... tú eres ingrátido y mucho más obediente al viento que tus alas...” (Ov. *am.* II, 9, 25)

24 “...saltando en torno a ella de un lado para otro Cupido brillaba radiante con su túnica de azafrán...” (Catullus, 68, 134). También en Ov. *am.* II, 9, 10: “Amor vestido de púrpura vuelve a tomar las armas contra mí...”

primogénito Learco dándole caza como a un ciervo e Ino echó a Melicertes en una caldera hirviendo y luego arrastrando el cadáver de su hijo se arrojó al mar. Ella recibe también el nombre de Leucotea y su hijo el de Palemón; así los llaman los navegantes a quienes socorren en las tempestades...” (Apollod. *bibl.* 33, 4, 3). La asociación de ambos dioses queda recalcada por Ovidio, quien al referirse a la festividad de Mater Matuta dice: “...Alégrate Ino, por que han terminado tus fatigas... Serás una divinidad del piélagos; el mar se ocupará también de tu hijo (Melicertes). Tomad otro nombre en vuestras aguas: los griegos te llamarán Leucótea, nosotros Matuta; tu hijo tendrá toda clase de derechos sobre los puertos; a quien nosotras llamamos Portuno se llamará en su lengua Palemón...” (Ov. *Fast.* VI, 544-8).

Vemos pues que Palemón está relacionado con Baco a través de su madre Ino, quien por encargo de Júpiter había sido su nodriza. Así lo vemos cuando Nonnos dice: “...Luego Ino debió habitar en el mar tras ser nodriza de Bromio en su cuidado y nutrición. En efecto, ella dio tanto a Palemón como a Dioniso el mismo pecho...” (Non. *Dionn.* V, 560). Sin embargo también Glauco entra en contacto con Baco en otro momento del relato mítico: aquel encontró antes que el dios a Ariadna en Naxos y se enamoró de ella; pero sería fácilmente vencido al quedar encerrado entre sarmientos que Baco hizo crecer a su alrededor.

Lo cierto es que ambas divinidades forman parte del cortejo de Neptuno. Así, “... acompaña copia innumerable marinos dioses de figuras varias, ballenas de inmensos cuerpos; el anciano coro del viejo Glauco; el dios Palemón, hijo de la diosa Ino...” (Verg. *Aen.* 5, 823) o “...el de oscura cabellera recibirá a Palemón como guía de su marino carro...” (Non. *Dionn.* IX, 91). No conocemos ninguna representación en que alguna de estas divinidades marinas aparezca con seguridad asociada a Baco<sup>25</sup>.

### CAUTIVO

El fragmento 19 fue montado de antiguo en el mismo panel que el número 10 (lám. 1) como si fue-

ran parte de la misma escena, lo que ya hemos visto que no es correcto. En él se aprecia la mitad izquierda de un torso masculino, con el brazo doblado por el codo que se oculta a su espalda. De la cara, muy perdida, sólo se adivina quizá la presencia de barba y el cabello oscuro y suelto.

Pese a ser tan poco lo conservado de este personaje no dudamos en identificarlo como un prisionero: así se deduce de la postura de su brazo, atado por las manos a la espalda y de su cuerpo inclinado hacia adelante. La presencia de cautivos en escenas dionisiacas no es rara ya que forman parte de la representación de su triunfo en la India. Longo, hablando de un templo de Baco con pinturas nos dice que “... había igualmente indios vencidos...” (*Dafnis y Cloe*, IV,3).

Son abundantes figuras similares entre los restos conservados de este pasaje. Así los vemos en un sarcófago de Florencia (LIMC III, 2 pág 454 n° 236) de mediados del siglo II d.C. En él aparece Baco sobre un carro tirado por centauros y delante un cortejo de indios prisioneros. Muy similares son otras escenas en sarcófagos de Villa Medici, Museo Nazionale o Villa Dora Pamphili (LIMC III-1 558). De modo particular aparecen en un sarcófago de Cortona (LIMC III, 2 pág 452 n° 234) en el que los prisioneros están sentados dispuestos simétricamente a un triunfo con armas; quizá de ese modo aparecen en nuestro fragmento 14, como vimos. Aparte de en las escenas triunfales tenemos una pintura de Pompeya donde se nos muestra a Baco delante de un prisionero indio atado con las manos a la espalda, sobre un amontonamiento de armas (REINACH 1922; 149. 1). El indio cautivo en pie con las manos a la espalda lo vemos también en un mosaico de Amiens (SAN NICOLAS 1997; 406. fig. 3).

### ROLEO POBLADO CON CUPIDOS VENDIMIADORES

Por encima de la zona media de la pared, en la que fueron pintadas las escenas de los interpaneles que hemos comentado, se dispuso a modo de friso

25 Tan solo en un sarcófago (LIMC III, 1, Ariadna n° 132) en que se esculpe el descubrimiento de Ariadna en Naxos se representa simétricamente a ésta un personaje también reclinado; se trata de un anciano barbado, con el cuello cubierto por restos vegetales. ¿Podría tratarse de Glauco en el momento de ser desbancado por Baco?

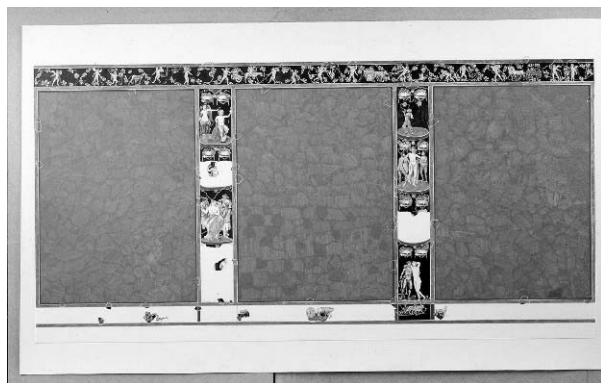


LÁMINA 14

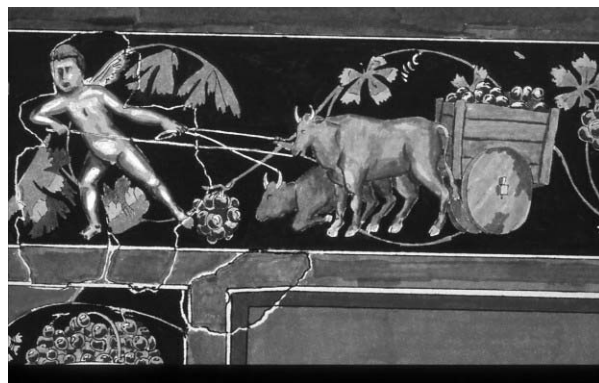


LÁMINA 15

un roleo de vid cargado de uvas poblado por Cupidos vendimiadores. El roleo está formado por un tallo continuo que se desarrolla ondulante, arrancando en cada giro otro pequeño tallo, conformándose así como una sucesión de circunferencias yuxtapuestas (lám. 14). De ese tallo brotan hojas y racimos, sin que el pintor haya cuidado la proporción entre ellas ni con las figuras de los Cupidos. Las hojas se pintan con una rápida superposición sobre un fondo verde de rápidos trazos de verde más claro marcando las nervaduras y manchas rosadas y amarillas sugiriendo los bordes marchitos. Pequeños zarcillos se dibujan con un rápido trazo de color blanco, realizado con un pincel fino<sup>26</sup>.

Los Cupidos aparecen casi totalmente desnudos, con una apariencia de niños entorno a los tres años<sup>27</sup>. De su espalda nacen pequeñas alas de tono azulado violáceo. Sus cabellos son normalmente rubios y con pequeños rizos apenas marcados. Las expresiones son alegres y no parecen acusar el esfuerzo de su labor. Son sólo cuatro los casos en que tienen algún tipo de vestido u adorno. Los conservados en los fragmentos 168 y 178 tienen sobre su hombro izquierdo un manto rojo que cuelga a su espalda. Otros dos, los que vemos en los fragmentos 174 y 183 tocan su frente con una diadema de color blanco<sup>28</sup>.

En algunos casos llevan en sus manos los instrumentos propios de la tarea que realizan. En 166 el Cupido se afana tirando de las riendas de un tiro que no hemos conservado; por la dirección que toma uno de los cabos y el gran esfuerzo de nuestro personaje es seguro que a uno de los animales había vencido la fatiga, cayendo al suelo. Así lo hemos presentado en nuestro dibujo (lám. 15) proponiendo una yunta de bueyes como la que vemos en el fragmento 1 (lám 16).

Tirando de las riendas debía de estar el que aparece en 174 por la postura de sus brazos, como seguramente también los de los fragmentos 179 y 169. De éstos sólo se conserva el brazo derecho alzando la típica vara curva, el *pedum*, a punto de arrear a las bestias. A lomos de un caballo el Cupido 173 tiene en su mano derecha una fusta y en la izquierda la rienda. Alzando sobre su hombro una *fiscina*, pequeña cesta de mimbre (BLANC, N., GURY, F.; 33) vemos al del fragmento 168, que debía de estar llena de uvas, aunque aquí la pintura se ha desprendido y parece vacía. Cargando un gran racimo tenemos al del fragmento 171 y seguramente se agacharía para recoger otro el del 167. Del resto de los amorcillos parcialmente conservados son tan limitados los restos que nuestra reconstrucción es solamente indicativa,

26 Del mismo modo como se ejecutaron los dibujos preparatorios de las figuras, que podemos ver en el fragmento 175, en el que está muy perdida la capa pictórica. Con esos trazos el *pictor* trazó no sólo el contorno de la figura sino que también esbozó la distribución de luces y sombras.

27 Ésta es la edad en la que normalmente vienen a representarse cuando acometen empresas que exigen un esfuerzo físico. Véase Blanc, N., Gury, F.: "Eros, Amor, Cupido". En *LIMC* III-1. pág. 1048

28 La corona de flores es atributo de Cupido en Aristoph. *Ach.* 991-992, en Eur. *Alexandros* y también en *Hipp.* 538-40.

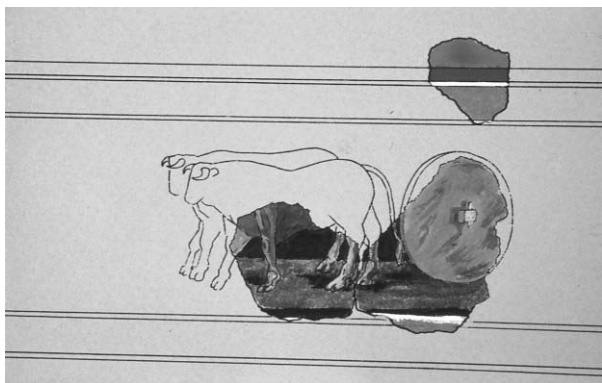


LÁMINA 16

sin que podamos realmente saber cual era la actividad que realizaban.

En cuanto a los animales que aparecen en el friso tenemos un carro tirado por dos caballos: en el fragmento 184 y un cuadrúpedo muy borroso en el 186 y las patas de otro en 187. No tenemos datos que nos confirmen si alguno de los otros pequeños fragmentos de caballo o asno conservados de nuestra pintura corresponden a esta zona.

Las representaciones de érotes vendimiadores se repiten hasta la saciedad en época romana, sobre cualquier tipo de soporte. La mayor similitud con nuestra pintura la vemos en las decoraciones murales de una casa de Colonia de fines del siglo I d.C. En ella también la escena de vendimia ocupa el friso, estando la zona media igualmente decorada con grandes paneles rojos e interpaneles de fondo negro con candelabros en los que aparecen motivos dionisiacos<sup>29</sup> (THOMAS 1993; Lám II, 1. También en **Albores de la belleza. La pintura romana antigua**. 1995; 268). Conocidos de sobra son los Cupidos vendimiadores de la Casa dei Vetii de Pompeya en una pintura del IV estilo, aunque allí no ocupan el friso dentro de un roleo. También el más conocido antecedente de esta posición del roleo a modo de friso aparece en la sala de la megalografía dionisiaca de la Villa dei Misteri, ya en los momentos del II estilo.

No sólo en la pintura mural los Cupidos vendimiadores adoptan una posición secundaria dentro de

la composición. Así los tenemos abundantemente en decoraciones de sarcófagos, ocupando casi siempre el borde delantero de la tapa<sup>30</sup>. Igual sucede en una pátera de plata conservada en el Gabinete de Medallas de París, de la primera mitad del III d.C. donde vemos un carro tirado por cabras en la que un satirillo carga un cesto de uvas. En otras ocasiones, por el contrario, el éxito del motivo le lleva a ocupar obras de la relevancia del sarcófago porfídico de la emperatriz Constantina.

#### CARRO TIRADO POR UNA PAREJA DE BUEYES

La escena está muy perdida pues se conservan tan solo las patas, el rabo y la parte baja delantera del buey pintado en primer término, y una pata del segundo buey. Del carro sólo se conserva la rueda situada en primer término, tratándose de una rueda maciza, no de radios (lám. 16).

El carro con los bueyes se dispone sobre un suelo de color verde, realizado mediante pinceladas horizontales, característico de la predela. Por encima de este suelo no se ha pintado ningún otro elemento del ambiente, quedando tan solo el fondo de color negro. Sobre el suelo verde se han insinuado levemente las sombras de los bueyes y del carro con unas rápidas pinceladas marrones. En la zona inferior se conserva parte de una banda de encuadramiento azul, con un restos de un trazo blanco en su límite superior.

Los carros tirados por bueyes no son raros en las representaciones dionisiacas dentro de la pintura mural romana. Así, y a título de ejemplo lo encontramos en la casa pompeyana de Lucrecio Frontone (LIMC III-1; 556) portando a Baco y Ariadna, siendo quizá en la representación del cortejo triunfal donde más se repita, dada su enorme difusión. Pero también el carro de bueyes aparece en otras escenas báquicas, como en una pintura en la que conduce a Sileno como ayo de Baco niño, rodeado del *thiasos* (REINACH 1922; 106, fig. 3). Desgraciadamente la parquedad de lo conservado no nos permite aventurar ninguna hipótesis para nuestra pintura.

29 Una recopilación de la presencia de amorcillos en la pintura romana provincial puede verse en BLANC, N., GURY, F.1985; 33-46.

30 Sirva de muestra un sarcófago del mausoleo de los Calpurnios (LIMC III-1; 960, nº 18).



## FRAGMENTOS CON PARTES DE ANIMALES REPRESENTADOS EN LA PREDELLA

### Fragmento con patas de cuadrúpedo

Sobre el característico fondo verde se apoyan dos patas de un cuadrúpedo, seguramente una cabra o un ciervo, por la forma en que se ejecutan las articulaciones del tobillo y la rodilla (lám. 14).

#### Patas de cabra

Sobre un fondo negro aparecen las características pinceladas verdes horizontales de la predela, simulando el suelo donde se apoyan las tres patas de un cuadrúpedo sólo en parte conservado. Podemos identificarlo con seguridad como una cabra, por la característica pezuña, además de por su cola. Además, el pintor ha destacado el dorso lanudo de las patas, con unas certeras pinceladas blancas.

A la derecha la escena termina por una banda de encuadramiento de color rojo, delineada por un trazo blanco, similar a la de los fragmentos 2, 4, 8 y 9.

#### Patas, vientre y cabeza de cabra

Sobre el suelo verde se representa una cabra, de la que sólo se conservan las patas, la zona del vientre y la cabeza. La cabra muestra una posición llena de movimiento y naturalidad, volviendo la cabeza hacia atrás y rascándose la testuz con la pezuña trasera derecha. El margen derecho de la escena se limita por un trazo blanco vertical, que debe formar parte de una banda de encuadramiento similar a las de los fragmentos 2 y 3.

Entre este trazo blanco y la pata delantera derecha de la cabra aparece un objeto de color verde que no hemos podido identificar, que tal vez sea una mancha a modo de sombra, aplicada por el *pictor* a fin de dar cierta materialidad al fondo negro y evitar que las figuras parezcan flotar en él.

La presencia de cabras es habitual en las representaciones báquicas. Aparecen mezcladas con los personajes del cortejo dionisiaco y no es raro que sirvan de cabalgadura a pequeños sátiros o amorcillos. La relación de la cabra con el dios se establece por diferentes nexos: Zeus a fin de ocultar a su hijo de la cólera de Hera lo transformó en cabrito, antes de que fuera entregado por Hermes a las ninfas de Nisa para su crianza (Apolod. *bibl.* 3 4, 3). Por otra parte, la cabra es en ocasiones sacrificada a Dioniso (Eur. *Bacchae*. 138) siendo por otro lado habitual que fueran estas bestias descuartizadas (*sparagmós*) y devoradas crudas en las bacanales por las acólitas del dios<sup>31</sup> (*omofagía*).

Menos frecuente es la presencia de cervatillos, aunque también las fuentes nos describen su participación en las bacanales. Así Eurípides narra como "... otras (bacantes) llevaban en sus brazos un cervatillo..." (Eur. *Bacchae* 699-700).

#### Fragmento de cola de animal marino

Sobre el fondo negro se dispone el suelo de la escena mediante unas pinceladas verdes horizontales, que no llegan a la base de la escena, donde vuelve a aparecer el fondo negro. Sobre este suelo verde vemos un fragmento de lo que parece la cola de un animal marino, quizá una serpiente. La cola se dispone de modo serpenteante, en un único trazo de color verde, delimitado en tramos por pinceladas rojizas que se despegan a modo quizá de aletas.

#### Fragmento de serpiente

Se conserva parte de una serpiente o la cola de un animal marino, similar al del fragmento nº 5. Por debajo, parte de una banda azul de encuadramiento, limitada en su parte superior por un trazo blanco. A pesar de la similitud con la cola de animal marino del fragmento nº 5 no creemos que pertenezca al mismo,

31 Eur. *Bacchae*, 135-139.: "... ¿Qué gozo en las montañas, cuando en medio del cortejo lanzado a la carrera se arroja al suelo, con su sacro hábito de piel de corzo, buscando la sangre del cabrito inmolado, delicia de la carne cruda...". También Ov. *Fast.* I, 334-360.: "...deberías haberte abstenido de tocar la viña, macho cabrío. Alguien al verlo apretar los dientes en la viña, dijo con no callada indignación las siguientes palabras: "¡Roe la vid, macho cabrío! A pesar de ello, de ella saldrá lo que pueda salpicar tus cuernos cuando estés junto al altar". Sus palabras se hicieron realidad: a tu enemigo, Baco, se te entrega para tu castigo y se te salpican los cuernos derramando el vino..."

pues su color verde es ligeramente más grisáceo y no encontramos los pequeños trazos granates con los que se marcan las aletas.

La serpiente es otro de los animales frecuentemente asimilado a Baco. Así nos describe Catulo en sus poemas como "... otras (bacantes) se ceñían de serpientes enroscadas" (Catulos. 64, 258) o Eurípes nos dice que "... (las bacantes) se ciñeron las moteadas pieles con serpientes..." (Eur. *Bacchae*, 697-698).

### **Fragmentos de animales pertenecientes a las escenas de los interpaneles**

Varios fragmentos de enlucido pintado conservan pequeñas partes de animales, de los que no es posible ni tan siquiera aventurar una propuesta de reconstrucción. Creemos por su escala que debían de pertenecer a las escenas de los interpaneles, aunque tampoco esto es seguro. Son varias las sugerencias que pueden hacerse para incluirlos en algunas de las escenas báquicas más frecuentes: tal vez la cabeza de asno fuera del animal que carga a Sileno ebrio. El cuerpo de felino quizá perteneciera a un tiro del carro triunfal de Baco.

#### **Fragmento de cabeza de asno**

Conservamos tan solo la parte superior de la testuz y del arranque de las orejas, sobre fondo negro.

#### **Fragmento de cabeza de caballo**

También sobre fondo negro parte de cuello y oreja de un équido, posiblemente un caballo.

#### **Tiro de caballos**

En primer término la cabeza y el cuello de un caballo. Por detrás el hocico de un segundo y entre ambos la parte delantera de un tiro. Ambos cuadrúpedos sujetos con riendas.

#### **Cabeza de cabra**

Cabeza de cabra vista en su perfil derecho y en segundo término uvas de un tamaño desproporcionado de un racimo colgado por detrás.

### **Cuerpo de felino**

Perfil derecho del cuerpo de un felino, del que además se conservan el arranque del cuello y de las patas. Por detrás, en la parte superior del fragmento hay restos de pinceladas marrones y azules, sin que sea posible distinguir el motivo representado.

### **CONCLUSIONES**

Desde propuestas razonadas en el estudio comparado con representaciones similares, principalmente pictóricas y mediante su adecuación a las descripciones conservadas en las fuentes literarias se ha llegado a identificar con seguridad a gran parte de los personajes y motivos, demostrándose que las diferentes escenas de las pinturas de la habitación formaban parte de una representación con una única temática báquica.

El esquema compositivo de la decoración pictórica de la habitación que resulta de la propuesta de reconstrucción, con zócalo, zona media dividida en paneles e interpaneles y friso es frecuentísimo en la pintura romana provincial a partir del s. I d. C. No lo es sin embargo la solución creada para adaptar a este esquema el programa iconográfico, planteada como una sucesión de escenas independientes. Tenemos un modelo novedoso, diferente del de mosaicos y sarcófagos, que es el resultado de la adaptación a las características propias de este espacio pictórico, limitado a la superficie de los interpaneles. El *pictor* hubo de mostrar los diferentes momentos del relato mítico báquico que, aunque independientes entre sí, conforman una narración casi lineal, imposible de acomodar en el marco vertical de los interpaneles. Por ello se vio obligado a dividirlos en varios "cuadros" superpuestos, conformándose como espacios pictóricos sucesivos. Aún así no se consigue un espacio suficiente en cada uno de estos "cuadros" que permita alojar escenas con un gran número de personajes, por ejemplo el *thiasos* completo, o el triunfo en la India, viéndose obligado a fraccionarlas en cuadros sucesivos.

En otros casos, mediante el correcto empleo de la representación en perspectiva el *pictor* desarrolla la profundidad del espacio pictórico de la escena, consiguiendo alojar a un mayor número de personajes.

Así vemos como, en la clemencia, Baco aparece con el cuerpo de frente y con las piernas hacia la derecha del cuadro, mientras que Deriades se dirige hacia él desde la izquierda, casi de espaldas al espectador. Un acertado cruce de líneas diagonales, que se continúan en las cabezas casi simétricas de los personajes estantes, diagonales confluentes en el rostro del dios, centrando así la atención en su gesto y actitud, auténtico motivo central de la escena. Un modo totalmente diferente a la sucesión de planos característica de la relivaria, en donde Deriades y Baco aparecen ambos de perfil y necesariamente enfrentados.

Es decir, los diferentes esquemas compositivos en mosaicos, sarcófagos y pintura serían respuesta a las imposiciones y posibilidades de cada actividad artística, con independencia de la segura traslación entre ellas de los modelos iconográficos particulares de cada personaje, ya fuera mediante el uso de cartones comunes o del conocimiento directo de las obras. Es de destacar en este sentido que aunque los pasajes pintados en la habitación son habituales y conocidos en mosaicos y esculturas, el tema de la clemencia de Baco aparece por primera vez en una pintura mural.

Respecto del siempre controvertido tema de la cronología de la casa del Mitreo, la escena de la clemencia nos proporcionaría una fecha en torno a los comedios del siglo II d. C. lo que se corresponde plenamente con las características del esquema compo-

sitivo de la decoración y a su limitado repertorio ornamental, con grandes similitudes en pinturas de Valencia y Toledo<sup>32</sup>. Esas similitudes, que son casi idénticas es determinados rasgos de ejecución, como las hojas de parra del roleo y la correspondencia en su datación nos sugieren una posible autoría de un mismo taller itinerante.

Con todo ello se plantean nuevos interrogantes en torno a estas pinturas: su posible integración en un programa que abarque también la decoración de suelos y techos; la funcionalidad de la estancia, puesta en relación con su posición en el plano de la casa y con la otra gran obra en ella conservada, el mosaico cosmológico. La relación de estas dos obras, que aún no se ha establecido a pesar de que las dos decoraban la misma casa, seguramente servirá para resolver los interrogantes y lagunas que tanto una como otra nos plantean, no sólo por las dudas que sobre el momento de su ejecución quedan aún sin resolver, sino también sobre la función última para la que fueron concebidas. Función que por la complejidad y calidad del mosaico y de las pinturas iría mucho más allá de ser simplemente “la representación iconográfica de unos valores expresados en la mitología báquica: la abundancia, fecundidad y bienestar, que parecen responder a los gustos de una clase social acomodada” (GARCÍA SANZ 1991, 184). Lo que nos acercará, en suma, a poder conocer el pensamiento de sus moradores, aquellos emeritenses que habitaron la Casa del Mitreo.

32 Idéntica bandas azules vemos en pinturas halladas en Valencia y en Toledo, cuya cronología habría que situar también a mediados del s. II d. C. Véase LOPEZ GARCIA, et. al. 1994 y GUIRAL 1991, 211-225, donde la autora las sitúa en la órbita del IV estilo, si bien ahora las pone en relación con las de Valencia y estas de la casa del Mitreo retrasando su cronología a época adrianea (MOSTALAC -GUIRAL 1998; 327 y 556). También en Valencia tenemos estas bandas en las pinturas aparecidas en la C/ Mar, fechadas por sus excavadores a caballo de los dos primeras centurias (MONRAVAL 1992, 47-48).

## BIBLIOGRAFÍA

- ABAD, L.: "Pintura romana en Mérida". En **Avgvsta Emerita. Actas del Bimilenario**. 1975,
- ABAD CASAL, L.: **Pintura mural romana en España**. Universidad de Sevilla. Universidad de Alicante. 1982.
- ABAD CASAL, L.: "*Horae, tempora anni* y la representación del tiempo en la antigüedad romana". **ANAS** 7-8. 1994-5.
- ABAD, L.: "La pintura mural romana en Hispania" En Hispania. Desde Tierra de conquista a provincia del Imperio. Catálogo de la exposición. 1997, pág 167.
- Albores de la belleza. La pintura romana antigua**. 1995.
- BLANC, N., GURY, F.: "Étude typologique des corbeilles de vendage sur les sculptures de Gaule romaine." En **Archéologie de la vigne et du vin**. Pág. 33.
- BLANC, N., GURY, F.: "Schémas italiens schémas locaux: la représentation des amours dans la peinture provinciale". En La peinture murale antique. Restitution et iconographie. Documents d'Archéologie Française, 10.1985. Págs.: 33-46.
- FERNÁNDEZ GALIANO, D.: "El triunfo de Dionisos en los mosaicos hispanos" **AEspArq**. 57
- FOUCHER, L.: "Le culte de Bacchus sous le empire Romain". **ANRW**, II, 1981, págs. 699-701.
- GARCIA SANDOVAL, E.: "El mosaico cosmogónico de Mérida". **BSAA XXXIV-XXXV** 1969 pág. 12.
- GARCÍA SANZ, O.: "Liber pater epigráfico en Hispania: textos y contexto religioso." En **Espacio, Tiempo y Forma, Serie II, Hª Antigua**, IV, 1991, pág. 184.
- García y Bellido, A. El puteal báquico del Museo del Prado. **AEspA**, 24. 1951, págs. 145 y ss.
- GUERRINI, L.: "Brevi note su alcuni relievi". En **Studi Miscellanei. Sculture di Palazzo Mattei**. Seminario di Archeologia e Storia dell'Arte Greca e Romana dell'Università di Roma. Págs. 65-66.
- GUIRAL PELEGRÍN, C.: "Pinturas romanas procedentes del convento de San Pedro Mártir (Toledo). Estudio preliminar." **CuPAUAM**, 18-1991,211-225,
- LOPEZ GARCIA, I.; MARIN JORDA, R.; MARTINEZ GRACIA, C.; MATAMOROS, C.: **Hallazgos arqueológicos en el Palau de les Cortes**. Valencia .1994.
- MARTÍNEZ GARCÍA et. al.: "Chirivel: excavaciones romanas en el yacimiento de "El Villar". **Revista Velezana**, 4, 1985, págs. 7-18
- MONRAVAL SAPIÑA, J.M.: "La pintura mural romana en el País Valenciano. Estado de la investigación y nuevos hallazgos. Metodología de excavación-recuperación". En JIMÉNEZ SALVADOR, J.L. (ed.): **I Coloquio de Pintura mural Romana en España**. Valencia, 1992, págs. 47-48.
- MOSTALAC CARRILLO, A., GUIRAL PELEGRÍN, C.: "La pintura". En **Hispania, el legado de Roma**. Catálogo de la exposición. 1998. págs. 327 y 556
- SAN NICOLÁS, M. P.: "Iconografía de Dioniso y los indios en la musivaria romana. Origen y pervivencia." En **La tradición en la Antigüedad Tardía. Antigüedad y cristianismo**. XIV, 1997.
- REINACH, S.: "Textes grecques et latines relatifs à la peinture ancienne". Paris 1921.
- THOMAS, R.: "Romische Wandmalerei in Köln". 1993.
- TURCAN, R.: "Les sarcophages romaines à représentations dionysiaques. Essai de chronologie et d'histoire religieuse". Paris. 1966.