

EL MITO DE DIONYSOS Y ARIADNA EN UN PUTEAL  
TARDORROMANO DEL MUSEO DE MERIDA  
(Augusta Emerita)

*J. Arce*

1.—INTRODUCCIÓN.

De entre la gran cantidad de objetos de época romana que guarda el Museo Arqueológico de Mérida, hay unos que han merecido la atención de historiadores y arqueólogos y han sido convenientemente estudiados y divulgados; otros, sin embargo, por un mal entendido sentido de su carácter (impropiamente denominado con el peyorativo término de «bárbaros») han sido relegados al olvido y a un casi absoluto segundo plano, bien por esta razón, bien porque su interpretación o significado no ha sido suficientemente bien comprendido. A uno de los objetos pertenecientes a los incluidos en este segundo rango es al que vamos a dedicar nuestra atención en este trabajo. De su importancia se hablará a lo largo del mismo. Baste por el momento decir que, aunque no es la primera vez que se publica, sí es la primera ocasión en que su contenido iconográfico se interpreta de una forma que creemos, al menos, coherente.

La espléndida amabilidad de D. J. Alvarez Sáenz de Buruaga, director del Museo emeritense, y la de su hijo, D. José María Alvarez, director del Museo de Badajoz, han hecho posible que pudiera hacer mi trabajo sin obstáculo alguno (cosa, por lo demás,

harto infrecuente en los museos españoles). Quede aquí constancia de mi sincero agradecimiento a ambos. Quiero igualmente agradecer muy especialmente al Prof. Dr. D. J. M. Luzón sus certeros y exactos comentarios sobre este trabajo y su constante ayuda e interés por el mismo. Gracias a él mi estudio ha resultado mucho menos costoso de lo que de otra forma hubiera sido para mí.

Una beca de la British Academy para estudiar problemas relacionados con iconografía me permitió completar estas páginas en la magnífica biblioteca del Ashmolean Museum de Oxford.

## 2.—DESCUBRIMIENTO Y PRIMERA PUBLICACIÓN.

El señor Alvarez Sáenz de Buruaga fue quien dio primera noticia de la pieza en las *Memorias de los Museos Arqueológicos Provinciales* en 1946, p. 38, dando fotografía de la misma (cfr. lám. IV, 1 de la publicación). Allí hacía de ella la siguiente descripción: «De las cercanías de este lugar (Pancaliente, en Mérida, en su zona N a orillas del río Guadiana) es un brocal de pozo, trabajado en un bloque de mármol. Mide 0.550 m. de alto y está decorado con ocho figuras colocadas bajo arcos rebajados sostenidos por columnas con capitel de baja época. Las figuras miden 0.410 m. de alto y adoptan posiciones diversas, estando algunas vestidas y otras desnudas, portando clavas y armas. Dos corresponden a delfines. El brocal tiene forma ochavada (lám. XXIII) y presenta señales de roce de la maroma o cadena... Apareció en su sitio al hacerse los cimientos de un grupo de casas...».

Tres años más tarde A. García y Bellido la incluía en su catálogo de *Esculturas romanas de España y Portugal*, Madrid 1949, I, núm. 406, p. 405; II, láms. 286-7, describiéndola así (doy resumen de su texto): «Parece haber sido base de algún monumento. Sirvió luego de brocal de pozo porque presenta huellas de cuerdas o cadenas. Monumento de una sola pieza de planta ochavada. En sus ángulos se labró una columna adosada, de fuste cilíndrico y liso, coronado por capiteles de tres hojas sin detallar y apoyado en sendas basas de esquema jónico-ático alzadas sobre un plinto aplanado. Entre las columnas se voltean arcos muy rebajados y bajo ellos ocho figuras de factura sumamente tosca. La boca ochavada se asienta a su vez sobre un zócalo de forma cuadrangular... Las figuras, en relieve de medio bulto, representan: 1 (ver nuestra

lám. XIX, a) Personaje masculino con túnica corta... alza la mano derecha blandiendo una especie de maza o espada; 2 (ver nuestra lám. XIX, b) Figura femenina, con largo vestido, las piernas cruzadas en aspa, de modo que parece bailar; semeja sonar, al tiempo, los crótalos; 3 (ver lám. XX, a) Figura, al parecer masculina, desnuda, con un grueso palo en la diestra; 4 (lám. XX, b) Figura desnuda de macho cabrío, a juzgar por las extremidades inferiores. Parece bailar; en su mano izquierda eleva un *paedum* de los pastores. Cabeza coronada con dos apéndices corniformes que tal vez quieran representar los del macho cabrío; 5 (lám. XXI, a) Delfín con la cabeza hacia abajo; 6 (lám. XXI, b) ídem.; 7 (lám. XXII, a) Figura desnuda, al parecer de un muchacho. Alza el brazo izquierdo, tiende hacia abajo el derecho; 8 (lám. XXII, b) Figura femenina vestida de largo ropaje. Se apoya con el codo izquierdo sobre un objeto que no sé interpretar, mientras la mano se acerca al rostro. Las piernas cruzadas en actitud expectante. El largo vestido va ceñido por debajo del busto formando un talle alto.»

Después de esta descripción pasa García y Bellido a la interpretación de las figuras: «Ignoro qué pueda representar este friso octogonal —dice— con sus figuras. Tampoco sé qué pensar de su arte y época. Hay figuras de tema clásico pagano, como la danzarina con crótalos, el macho cabrío similar a Pan, los delfines, cierto erotismo..., etc.» Respecto a la fecha, García y Bellido se manifiesta señalando: «sospecho en una data, tal vez, posterior al s. IV de la era; pero el arte es tan primitivo e ingenuo que no da pie a una opinión justificable». Respecto a sus paralelos más cercanos piensa que el conjunto se asemeja a las figuras que decoran el sarcófago de Carmo, de Lisboa<sup>1</sup>. El tipo de basa lo compara con algunos de Germania<sup>2</sup> pero «en ninguna —dice— vemos nada comparable en cuanto a figuras, ni su íntimo significado». El problema quedó, por fin, para García y Bellido *sub iudice*, por usar sus propias palabras.

Desde entonces, que yo sepa, nadie ha vuelto a ocuparse de esta pieza. Es, pues, el momento de volver sobre ella.

1. *EREP*, núm. 256. Bellido fecha el sarcófago en el s. III y apunta en él su carácter dionisiaco-sabazio. Cfr. *EREP* I, p. 234.

2. Espérandieu, *Bas-reliefs*, 1931, núm. 96, 210 y 227.

## 3. DESCRIPCIÓN Y ANÁLISIS ICONOGRÁFICO.

Como ya hemos visto, se trata indudablemente de un brocal de pozo, de un περιστόμιον φρέατος, o puteal, que presenta forma octogonal sobre basa cuadrangular. Es de mármol y su diámetro es de 0,90 m., siendo su altura de 0,55 m. En cada uno de los ángulos del octógono se han colocado columnas adosadas que soportan arcos extremadamente rebajados. En los intercolumnios y en medio-relieve hay, en cada uno, una figura, siendo las 5 y 6 —según el orden que hemos establecido— la representación del mismo motivo: el delfín boca abajo.

Ya García y Bellido había advertido la presencia de una *crotalistría* en la figura núm. 2 y una representación de macho cabrío «similar a Pan» en la lám. XX, b. Es una verdadera lástima que teniendo estos dos elementos de por sí tan sugerentes no haya encontrado él, que tan magníficamente estudió el puteal báquico del Museo Arqueológico Nacional de Madrid y otras representaciones del mismo tipo<sup>3</sup>, el camino para la interpretación de las restantes figuras, y máxime teniendo en cuenta su referencia al sarcófago de Carmo, Lisboa, en el que tan acertadamente vio su carácter dionisiaco.

Porque creo que el puteal de Mérida que es objeto de este estudio es o representa una típica escena dionisiaca en la que no falta ninguno de los elementos esenciales de la iconografía que ilustraba el encuentro de Dionisos con Ariadna dormida en la isla de Naxos, como se verá en su momento<sup>4</sup>.

Un estudio detenido de las figuras proporcionará una seguridad mayor en la identificación de cada una de ellas, máxime si al propio tiempo señalamos los prototipos de donde derivan. Como cuestión preliminar conviene recordar que el tema de Dionysos y Ariadna en Naxos fue objeto en la antigüedad de innumerables representaciones en pinturas, mosaicos y sarcófagos principalmente. El repertorio iconográfico debió de derivar de una famosa pintura o grupo escultórico. El original de Ariadna tumbada dormida en la playa de Naxos se hallaba probablemente en un santuario del dios, quizás formando parte de un grupo en el que además de Dionysos estaban Eros, Pan, Sátiro y Ménade tal y como parece deducirse

3. Cfr. A. García y Bellido, «El puteal báquico...», *AEspA*, 26, 1951, p. 117 ss.

4. Más adelante cfr. n. 16.

de la representación del mismo en una moneda de Perinto, en Tracia, de época de Alejandro Severo<sup>5</sup>. El prototipo del conjunto debió de crearse en época helenística<sup>6</sup>. La composición total parece que se conservó en gran número de pinturas romanas de mitad del s. I d. C.<sup>7</sup> y los neoáticos hicieron de él tema común con infinidad de variantes. Analicemos ahora detenidamente las figuras.

Fig. 1: Sátiro llevando el *lagobolon* en la mano derecha por encima de la cabeza. El brazo izquierdo extendido hacia abajo abre la palma de la mano. Viste túnica corta que estudiaré más adelante. Pertenece —aunque aquí muy deformado— al tipo de *Ekstatischer Tänzer B* de Matz<sup>8</sup> (lám. XIX, a).

Fig. 2: Ménade *crotalistria* en actitud danzante que cruza la pierna izquierda sobre la derecha<sup>9</sup> (lám. XIX, b). Lleva *chiton* largo y sobre él un manto que cae pesadamente por la espalda a pesar del movimiento de la figura.

Sobre el tipo de instrumento hay que hacer una observación: no se trata de los crótalos, sino de un instrumento —propio del mundo egipcio-copto— consistente en dos piezas de madera o metal en forma de pinza que en su extremo llevan sujetos los crótalos griegos propiamente dichos. Es lo que Friederich Behn denomina *Gabelbecken* y los franceses *cliquette*, cuya traducción no es exactamente castañuela<sup>10</sup>. De este tipo de instrumento musical se conserva un ejemplar en el Hildesheimer Pelizäus-Museum y hay testimonios del mismo en el mundo sasánida y carolingio.

Fig. 3: Dionysos con *thyrsos* y *kantharos* en la mano izquierda.

5. Véase el importante trabajo sobre la iconografía de Dionysos de M. Bernhardt en *JNG*, 1949, pp. 31 y 125, con lám. VI, 18. En esta moneda están presentes justamente los 6 personajes que integran el conjunto de nuestro puteal.

6. Cfr. G. Q. Giglioli, *L'arte etrusca*, Milán 1935, p. 70 y pl. 380, que reproduce un alto-relieve de terracota perteneciente a la decoración de un templo del s. II-III a. C., hoy en el Museo Civico de Bologna. En el relieve se representa a Ariadna semidesnuda, rodeada de sátiros y ménades. Uno de ellos levanta el vestido de la hija de Minos en actitud de mostrársela al dios. En pl. 381 se puede observar una variante de la escena en la que Ariadna aparece desnuda y de espaldas al espectador.

7. Reinach, *Repertoire*, p. 112.6; 113, 1-4. Para una descripción de un cuadro con el tema cfr. Lehmann-Hartleben, *Art Bulletin*, 1941, p. 16 ss.

8. Matz, I, p. 50, núm. 81.73. Cfr. Lehmann-Olsen, *op. cit.*, fig. 30.

9. Matz, I, p. 22, 8-9, con estudio del prototipo y variantes. Ver además TH 32 y TH 33 de Matz, I.

10. Cfr. F. Behn, *Musikleben...*, Stuttgart 1954, p. 50 con tfl. 31.70, y H. Hickmann, «La cliquette», *BSArq Copte* 13, 1951, p. 1 ss., aunque no se trata aquí exactamente del mismo instrumento. En Gauckler, *Inventaire*, Pl. II-II, 806 hay una danzarina tocando un instrumento semejante en un mosaico, hoy en el Museo del Bardo, con escea de banquete (s. IV d. C.).

En vez de *kantharos* puede que lleve una pátera <sup>11</sup>. El dios está completamente desnudo y apoya su cuerpo en la pierna izquierda doblando ligeramente la derecha hacia adelante. A pesar del mal estado en que se conserva es posible advertir que se trata de un joven en plenitud de energías. Su prototipo helenístico puede estar en pintura en el fresco pompeyano de la Strada d'Olconio o en la pequeña estatua de la casa de los Vetii y en sarcófagos, como, por ejemplo, en el de Bolsena <sup>12</sup> (lám. XX, a).

Fig. 4: *Pan* en actitud danzante. Lleva cuernos y barba y el *lagobolon* en la mano izquierda. Va desnudo y tiene las extremidades inferiores de macho cabrío <sup>13</sup> (lám. XX, b).

Fig. 5: Delfín boca abajo (lám. XXI, a).

Fig. 6: Delfín idéntico al anterior. Es de advertir la similitud de estos delfines con los representados en multitud de mosaicos que adoptan —si se encuentran en los extremos— la característica forma de los del puteal que comentamos (lám. XXI, b).

Fig. 7: Niño desnudo que levanta el brazo izquierdo abriendo la palma de la mano completamente y tiene el derecho igualmente estirado hacia abajo también con la palma extendida, de forma que en la composición de la figura ambos brazos forman una diagonal respecto al eje vertical del cuerpo. A este niño —que es la única figura que no lleva ninguna clase de atributos ni distintivos— yo lo identifico con Eros, que normalmente en las composiciones del tema de Dionysos/Ariadna suele estar representado en la actitud de descubrir o llamar la atención del dios hacia el cuerpo de la joven recostada y dormida. De esta actitud deriva su característica posición de los brazos <sup>14</sup> (lám. XXII, a).

11. Cfr. Lippold, III, 2 Tf. 78.29 para Dionysos con pátera.

12. Para el fresco pompeyano cfr. Blanco, *Mosaicos*, fig. 22, y Spinazzola, V, *Le arti decorative in Pompei e nel Museo Nazionale di Napoli*, Mainland 1928, para el Dionysos (Blanco, *ibid.*, fig. 23). Además Matz I, T. 48 y pp. 151-153. El tipo se encuentra en otras ocasiones apoyado en un sátiro, cfr. Mosaico de Tesalónica Matz, 3. Beil. 92; ver también Matz, 4. T. 321.306 (del año 280 d. C.) o Matz, 4, 325-312; Lippold, III, 2, p. 266-267 y 254-55; Tf. 128, 46 y T. 118.29; Amelung, *Skulpture*, Tf. 75. Reinach, *Repertoire Statuaire* IV, p. 62.8; 68.1 y 2; II, p. 119, 1 y 7 y 120-121. También el mosaico de Oudna (Gaukler, *Inventaire*, pl. II-III, 376) y Blanco-García-Bendala, *Habis*, 3, 1972, 1. 22.

13. Para su antecedente cfr. Matz, I, T. 77 (sarcófago de Pozzuoli); pero los ejemplos se podrían multiplicar.

14. Cfr. sarcófago de Ariadna de la Walters Art Gallery de Baltimore en Matz, 3, Tf. 225.216, p. 386-388; y Lehmann-Olsen, 1942, p. 145, fig. 9-10. También en el sarcófago Belvedere del Vaticano, cfr. Matz, 222-211, p. 380-381; Matz, 3. Beil. 83.170, p. 318, y en el mosaico de Tesalónica (Matz, 3. Beil. 92), etc.

Fig. 8: Representación de Ariadna tumbada reclinada en un *kantharos* o roca (?) o anforeta. Apoya la izquierda en el rostro y la otra en la cadera, cruzando la piernas en actitud de reposo. Va vestida de largo *chiton* y ciñe su busto con una *taenia* (lám. XXII, b).

Aunque lo normal en los relieves de tipo dionisiaco, sobre todo los que decoran sarcófagos —y en mosaicos y pinturas— es que Ariadna aparezca recostada en sentido horizontal, en este caso, y debido tanto a exigencias del espacio disponible como posiblemente al modelo del que se sirvió el artista (en mi opinión un mosaico o cartón de mosaico, ver infra) y a un peculiar sentido de la perspectiva, aparece en posición vertical. La identificación de Ariadna es clara si la comparamos —por ejemplo— con la del sarcófago de Villa Doria Pamphili de Roma<sup>15</sup>. La posición del brazo izquierdo es indudablemente característica<sup>16</sup>. Se apoya al parecer en una anforeta o en una roca<sup>17</sup>. Ariadna va vestida completamente, lo cual no es extraño: se da en su iconografía una alternancia entre figuras vestidas y desnudas que corren paralelas cronológicamente<sup>18</sup>.

En sarcófagos no aparece nunca apoyada en un ánfora. Pero en mosaicos puede ir acompañada o tener al lado un *kantharos*<sup>19</sup>.

#### 4.—EL DESARROLLO DEL MITO DE DIONYSOS Y ARIADNA EN EL PUTEAL DEL MUSEO DE MÉRIDA.

Es perfectamente normal que en un puteal haya representaciones de escenas báquicas<sup>20</sup>. El tema desarrollado en el de Mérida es el momento en el que —según el mito— Dionysos encuentra a Ariadna dormida en la playa de Naxos donde la había abandonado

15. Matz, 4, T. 346.374.

16. Cfr. Matz, 3, Tf. 189.170 (Pisa); ídem, 3, Beil. 83.170 y sobre todo Matz, 1, T. 15.9 (Boston). La posición de la mano puede ser o sobre la cabeza o apoyada en el rostro. En el sarcófago de las Termas el otro brazo está apoyado en la cabeza, como en el puteal de Mérida. Cfr. Matz, 1, Tf. 27.15 (Istambul); Matz, 1, T. 47.45 (la mano en el rostro, pero la otra por encima de la cabeza).

17. Roca: Matz, 3, Beil. 95.322 A y 175. La representación normal en sarcófagos es que está apoyada en una roca, en la pierna de otro personaje o en un erote. Cfr. Matz, 4, T. 345.373 (Vaticano, Loggia scoperta) en piedra; en la pierna de otro, cfr. sarcófago de Baltimore (Lehmann-Olsen, fig. 10). A veces no se apoya en nada.

18. Vestida: Matz, 4, Tf. 345.373 (del Vaticano, Loggia scoperta, que Amelung consideraba *späte Arbeit*); tb. en Matz, 1, Tf. 15.9 (de Boston); medio desnuda: Matz, 1, Tf. 27-15 (Istambul); Matz, 1, T. 47.45 (de Blenheim, Oxfordshire, del s. III), etc.

19. Cfr. el mosaico báquico de Mérida en Blanco, *Mosaicos*, fig. 24.

20. Cfr. García y Bellido, *AEspA* 26, 1951, p. 117 ss.; D. Saglio, s. V.

Teseo<sup>21</sup>. El dios se presenta —borracho y henchido de amor (como se puede apreciar en las magníficas representaciones del sarcófago de Baltimore)— rodeado de su cortejo o *thyasos*, que se compone de ménades, sátiros, Pan, Eros, Herakles, Thanatos, Centauros, personificaciones varias y otros personajes. No siempre, sin embargo, aparecen todos ellos, y a veces se reducen a los más importantes protagonistas de la escena: Dionysos, Pan, Eros y algún otro miembro del cortejo como ménades y/o sátiros. Como han observado Lehmann y Olsen, en la inclusión o no de ellos en el repertorio iconográfico, el artista goza de amplia libertad<sup>22</sup>. Es frecuente que Dionysos vaya acompañado de Ampelos, su amigo, sobre el que se apoya; otras veces lo hace sobre un sátiro y en ocasiones aparece solo. Pan y Eros (pero especialmente este último) son los encargados de llamar la atención del dios sobre el cuerpo desnudo o semidesnudo de Ariadna, destapándola o levantándole el *chiton*. Tympanistrias, kymbalistrias, aulistas y sátiros forman el séquito ruidoso y excitante.

En el *puteal* de Mérida hallamos los elementos esenciales del mito tal y como aparecen en la moneda de Perintos que hemos citado. Doro Levi<sup>23</sup> —seguido por Blanco<sup>24</sup>— llamó la atención sobre un famoso texto de Filostrato el Viejo —texto que Lehmann-Hartleben había estudiado anteriormente<sup>25</sup>— que describe una pintura de este mito en los siguientes términos (transcribo la traducción de Blanco): «...Revestido de un manto de púrpura y coronado de rosas, Dionysos dirígese a Ariadna, ebrio de amor... Pero contemplad a Ariadna, o más bien su dormir. Mirad el pecho desnudo, el cuello dulcemente ladeado, la suave garganta. Su costado derecho está descubierto, pero la mano izquierda descansa sobre el vestido no sea que un soplo de viento la exponga desnuda»<sup>26</sup>. En esta representación —sobre la que se puede ver el erudito comentario de O. Schönberger— Ariadna aparecía desnuda. Sin embargo Nonno (*Diony.* XLVII, 275) se refiere a una Ariadna vestida como la que aparece en nuestro *puteal* y en las famosas esculturas de El Prado

21. Cfr. Roscher I, 540-546; EAA, s. V. Arianna. Es la llamada «Epifanía» del dios.

22. Lehmann-Olsen, *op. cit.*, p. 73.

23. Levi, *Antioch* I, p. 144-149.

24. Blanco, *Mosaicos*, p. 44 ss.

25. Lehmann-Hartleben, *Art Bulletin* 1941, p. 16 ss.

26. Phil. *Eikones* I, 15 (ed. A. Wertermann, París, Didot, 1878).

y del Museo Vaticano<sup>27</sup>. Ya he dicho antes que paralelamente al tipo de Ariadna vestida se desarrolla en la iconografía la variante Ariadna semidesnuda. Tras las bodas con Dionysos, Ariadna entra a formar parte del *thyasos* báquico<sup>28</sup>.

Hay una representación en el puteal que estudiamos que merece comentario aparte: me refiero a los dos delfines. Aparentemente puede que no tengan nada que ver con el motivo dionisiaco general: pueden ser simplemente un motivo decorativo que incluso podía relacionarse con el destino del objeto mismo, esto es, con el agua. Sin embargo yo creo que se podría hablar aquí —quizás más verosimilmente— de su significado concreto dentro del contexto iconográfico general. La relación de Dionysos con el mar es antigua y se manifiesta, por ejemplo, en ocasiones como el llamado Festival de las Flores de Atenas, cuando el comienzo de la primavera, o mejor, de la temporada apta para la navegación, se celebraba con la llegada del dios por mar<sup>29</sup>.

Voigt (citado en Roscher I, 1083) habla de un *Dionysos Delphinus*, que sería un dios venerado por los tracios que, en un momento de su poderío naval, llegaron a gobernar la isla de Naxos. P. Maas<sup>30</sup> piensa que el dios fue en un tiempo recordado como deidad marina o dios de los marinos y cita la moneda de Eurymenai donde aparece Dionysos y en el reverso un delfín y una cratera (cfr. P. Maas, *op. cit.*, p. 73). Entre sus títulos, algunos —muy escasos, es cierto— hacen alusión a su relación con el mar: *actaeus* en CIG, 2214C; *pelagius* y *halieus* en Philochoro fr. 194. Recordemos además su relación con el *thyasos* marino y la migración a las Islas de la Felicidad, ideas que en esta relación debieron de jugar un importante papel. Más concretamente la directa conexión de Dionysos con los delfines se manifiesta en el relato del Himno VII de Homero en el que se cuenta cómo convirtió en estos peces a los piratas tirrenios que atacaron el barco en el que navegaba<sup>31</sup>. Un famoso *kylix*, firmado por el pintor Exekias de 530 a. C., hoy en Munich, representa en su interior a Dionysos navegando en su

27. Cfr. A. Blanco, *Catálogo*, p. 97, núm. 167 E; Amelung, *Vatikan*, núm. 414, lám. 57.

28. Cfr. EAA, s. V. Ariadne.

29. Cfr. Roscher, I, pp. 1083 ss.; Deubner, *Attische Feste*, pp. 102 ss.; Lehmann-Olsen, *op. cit.*, 46.

30. P. Maas, *Διόνυσος πελάγιος*, *Hermes* 23, 1888, p. 70-80.

31. *Hom. Hym.* VII, V. 50 (ed. Allen-Halliday-Sikes, Oxford, 1936). Referencias en la literatura posterior en Nonno, XLV, 105-68; Eur. *Cycl.* 11; Ovid. *Met.* III, 582-691, etc.

barco y rodeado por siete delfines<sup>32</sup>. Los editores de los himnos homéricos de la edición de Oxford 1936, niegan tajantemente toda posible relación entre esta representación y la leyenda de los piratas tirrenos convertidos en delfines, opinando que éstos son una forma convencional decorativa de representar el mar, como por otro lado es frecuente en las monedas suritálicas<sup>33</sup>. Ello podría ser cierto en este caso concreto. Lo que ya no es tan exacto es su afirmación de que la única obra de arte antiguo que ilustra este mito es el monumento corégico de Lisicrates (a. 334 a. C.) de Atenas<sup>34</sup> porque, por ejemplo, aparece también en un mosaico del s. III procedente de Dougga, hoy en el Museo del Bardo, en Túnez, en donde se representa a Dionysos niño convirtiendo a los piratas en delfines<sup>35</sup>; y en el llamado sarcófago de los Grifos de la Walters Art Gallery, publicado por Lehmann-Olsen (*op. cit.*, figs. 16-17), en uno de los laterales, aparecen un grifo marino y dos delfines haciendo clara alusión —según la convincente explicación de estos autores— a la misma leyenda<sup>36</sup>. Por si ello fuera poco no hay que olvidar que la escena a la que estamos asistiendo y que se halla representada en el *puteal*, se desarrolla en Naxos, en la playa, y no faltan las alusiones concretas simbólicas al mar en algunas representaciones de la misma. Tal es el caso del sarcófago de Baltimore que hemos citado varias veces donde debajo de Ariadna aparecen unas olas y un pequeño delfín (lám. XXIV, b); el mar aparece también representado en el mosaico báquico de Mérida<sup>37</sup>.

Por lo tanto, los dos delfines de nuestro *puteal* —que en principio admitiríamos como derivados de un elemento decorativo musivario que estaba en el modelo— tienen o pueden tener su connotación determinada: o bien son una alusión al mito de los piratas tirrénicos o hacen referencia al mar cerca del cual se desarrolla

32. Cfr. Arias-Hirmer, *Tausend Jahre Griechischen Vasenkunst*, Munich 1960, fig. XVI, p. 48, donde se interpretan los delfines como alusión al mito narrado en Homero. P. Maas así lo entendía también; cfr. *Hermes*, *cit.*, p. 78.

33. Cfr. *The Homeric Hymns*, Oxford, 1936, p. 376 ss. El Prof. Boardmann me sugiere que en este caso hay que pensar mejor en la alusión al mar, por la presencia del mito de Ariadna.

34. Para su reproducción cfr. Schefold, K., *Die Griechen und ihre Nachbarn*, Berlín, 1967, fig. 293, p. 262.

35. Cfr. Jacoub, *Musée de Bardo*, Tunis 1970, p. 187, fig. 107.

36. Cfr. Lehmann-Olsen, p. 46 ss.; el triunfo de Baco rodeado de delfines se ve también en otro mosaico del Museo del Prado, del s. II. Cfr. Jacoub, *op. cit.*, fig. 133, p. 201.

37. Cfr. Matz, 3, Tf. 226.216 y Lehmann-Olsen, fig. 10; Blanco, *Mosaicos*, p. 46, fig. 24 («el mar estilizado a la derecha de Ariadna»).

la escena. De todos modos están en perfecta consonancia y poseen pleno significado en el conjunto.

5.—DATOS PARA UNA APROXIMACIÓN CRONOLÓGICA.

Pasemos ahora a intentar asignar una cronología, al menos aproximada, al puteal. El problema es difícil. Para conseguir resolverlo disponemos de cuatro factores de diverso valor y objetividad, pero que hemos de manejar hasta sus últimas consecuencias. Estos factores o criterios son:

- a) Estudio de la vestimenta de las personas representadas y estudio del peinado.
- b) Estudio de los capiteles y columnas que dividen las escenas.
- c) Análisis de los paralelos iconográficos aproximados.
- d) Consideraciones de orden estilístico.

a) *Estudio de la vestimenta y del peinado.*

Hay que apresurarse a decir que el estudio del vestuario no ayuda mucho para el acercamiento a la cronología debido: 1) a que de las seis figuras humanas representadas sólo tres están vestidas, y 2) a que la vestimenta de dos figuras de estas tres (o al menos de una) no sirve para lograr un criterio de fechación por su carácter estereotipado. Se podrían aplicar aquí exactamente las palabras de María Luisa Rinaldi al estudiar la vestimenta de los mosaicos de Piazza Armerina: «nel mondo greco la scultura, e quasi sicuramente anche la pittura parietale, data la loro ispirazione mitico-religiosa, sono di scarsa utilità per il nostro scopo, in quanto trasformano spesso l'abito in un modulo stereotipo»<sup>38</sup>.

No podemos olvidar que la iconografía de nuestro puteal, más o menos deformada o alterada, depende de unos modelos-tipo que marcan previamente los detalles, las posturas, la vestimenta, los adornos, etc.

Hay, sin embargo, una figura, la del sátiro con *lagobolon* (cfr. lám. XIX, a) que sí que puede servir algo para este análisis.

38. M. L. Rinaldi, «Il costume romano e i mosaici di Piazza Armerina», *Rivista dell'Istituto Naz. d'Archeologia e Storia dell'Arte*, N. Serie, XIII-XIV, 1964-65, p. 200. Sobre vestimenta, cfr. L. M. Wilson, *The Clothing of the Romans*, John Hopkins Univ. Baltimore, 1938, p. 55 ss., y Fabre, *Karthago*, 16, 1973, p. 107-128.

Viste efectivamente la túnica corta «manicata» (por decirlo con la expresiva palabra italiana) sujeta por un cinturón. Esta túnica «que se difunde universalmente en el Imperio Romano entre los siglos III-VI es totalmente diversa en aspecto y estructura de la túnica clásica»<sup>39</sup>. En las representaciones de sarcófagos dionisiacos los sátiros no llevan nunca este tipo de vestimenta, sino que suelen ir desnudos o su vestido obedece a modelos de larga tradición iconográfica que se remonta a época griega. No es posible observar en la túnica del sátiro ningún detalle de ornamentación que permitiese más precisiones. Tenemos, pues, de momento y según esto, una cronología amplia pero centrada ya entre los siglos III al VI.

La dependencia de la figura de la ménade crotalistría (cfr. lámina XIX, b) de modelos anteriores<sup>40</sup> hace que su vestimenta no sirva para nada a nuestro propósito de datación.

El caso de Ariadna vestida resulta parecido: su prototipo anterior está en las representaciones de Ariadna vestida, dejando al descubierto sólo un pecho por debajo del cual corre una cinta que lo sujeta<sup>41</sup>. En la Ariadna del puteal se puede apreciar cómo la parte superior del vestido hace una ondulación por debajo del cuello para pasar por debajo de la axila derecha, lo que hace que quede al descubierto el pecho. Claro es que la interpretación del artista es tan tosca y torpe que el modelo ha quedado prácticamente olvidado.

Como se ve, el estudio de la vestimenta de las figuras ayuda bien poco para una aproximación cronológica.

Consideramos ahora por un momento los peinados. El de la figura de Dionysos es especialmente representativo: está hecho a flequillo, tiene forma abombada o ahuecada y ocupa por delante hasta la mitad de la frente. Su paralelo con cabezas como las del mosaico de los meses de Argos (Ca. 500)<sup>42</sup> —tan magníficamente estudiados por Gunilla-Akeström-Hougen—, con el retrato de Constancio III<sup>43</sup> o con retratos de los mosaicos de Piazza Armerina<sup>44</sup>

39. Rinaldi, *op. cit.*, p. 232 ss.

40. Matz, I, TH 32 y *passim*.

41. Cfr. Matz, 3, T. 247.229 (de Nápoles); 4, T. 345.373 (Vaticano, Loggia scoperta), etc.

42. G. A. Hougen, *The Calendar and Hunting Mosaics of the Villa of the Falconer in Argos. A study in Early Byzantine Iconography*, Act. Inst. Ath. Regni Sueciae, 4.º XXIII, p. 54, fig. 3 pl. colour 2.2 y 3.1; 3.2).

43. Cfr. Delbrueck, R., *Die Konsulardiptychen*, Berlín 1929, pl. 2.

44. Cfr. Carandini, *St. Misc.*, 7, Tav. XV, 2; XVI, 4 *passim*.

son más que notables y su estilo responde a las mismas características<sup>45</sup>.

Así pues, de acuerdo con las características del peinado de Dionysos la cronología del puteal podría oscilar entre la segunda mitad del IV y fines del V.

b) *Estudio de los capiteles y columnas que dividen las escenas.*

Invariablemente todos los capiteles de las ocho columnas que decoran los ángulos del puteal están formados por una sola corona de hojas lisas en forma de lanza. El capitel se inicia con su collarino y el *kalathos* se une directamente al equino. El fuste de las columnas es liso y las basas presentan algunas variaciones. Todas se apoyan sobre un plinto cuadrangular, pero: a) la columna entre la fig. 1-2 lleva escocia y toro, mientras que la siguiente (entre fig. 2-3) tiene escocia-toro-escocia; b) las columnas entre figs. 3 y 4; 4 y 5; 5-6 y 6-7 presentan escocia y doble toro<sup>46</sup>, mientras que los que hay entre figs. 7 y 8 vuelven otra vez al esquema escocia-toro. No obedecen pues a un estilo o canon fijo y la anarquía es lo predominante.

Es conocida la evolución de los capiteles corintios que a fines del s. III y en el IV sobre todo se separan de los modelos clásicos tradicionales. Esta «evolución» consiste o se caracteriza —entre otras cosas— por la unión, sin elemento intermedio alguno, del *kalathos* y el equino, que forman así un bloque único. Las hojas se estilizan al máximo de forma que a veces las que constituyen los ángulos tienen prácticamente forma de voluta<sup>47</sup>. Este es el tipo de capitel que presenta el puteal de Mérida, cuyos paralelos en Ostia pueden ser: Pensabene, Tav. LXXI, 770 (de época tardía, Pensabene, p. 180) (lám. XXIV, a); Tav. XLIV, 453 (s. III-IV d. C., Pensabene, p. 120); Tav. L, 526 (segunda mitad del IV, Pensabene, p. 132). En Aquileia encontramos capiteles similares como el estudiado por V. Scrinari de inicios del s. V<sup>48</sup>.

En cuanto a las basas, correspondientes al estilo corintio de

45. Carandini, *ibid.*, VII, 7; IV, 4, etc.

46. Recuérdense las basas típicas del jónico de Asia Menor, como por ejemplo las del templo de Priene. Sirva esto como ejemplo nada más y no se tome como sugerencia de influencia.

47. Pensabene, *Ostia VII. I capitelli*, p. 247-248.

48. V. Scrinari, *I capitelli romani di Aquileia*, Padova 1952, fig. 43.

época tardorromana, encuentran paralelos semejantes en sarcófagos de columnas paleocristianas como el del Mausoleo junto a la *basílica apostolorum*, que Wilpert considera de época constantiniana<sup>49</sup>, o el fragmento de sarcófago del Museo de S. Calixto, que también Wilpert sitúa «alla fine del III secolo»<sup>50</sup>. Según lo visto, por lo tanto, los elementos arquitectónicos del puteal, capiteles y basas, nos llevan a una cronología que iría desde finales del s. III a comienzos del s. V.

Como veremos más adelante, la comparación de estos elementos arquitectónicos con ejemplos de estelas africanas nos lleva también a centrarnos aún más en la segunda mitad del s. IV. Pero pasemos ahora a considerar otros factores de tipo estilístico y de carácter histórico general y a intentar paralelar más estrechamente la iconografía del puteal.

### c) *Análisis de los paralelos iconográficos aproximados.*

Antes de entrar en el tema de los paralelos, debemos considerar una cuestión previa: la profunda relación que se manifiesta en el Bajo Imperio entre el mundo norteafricano y la Península Ibérica, y más concretamente la ciudad de *Emerita*, a través de motivos musivarios, artísticos y de todo orden. Este aspecto ha sido estudiado en sus diversas facetas por Blázquez, Balil, Palol, L. Caballero, Boubé, Blanco, Schlunk y por otros autores<sup>51</sup>. El caso de Mérida es notable si se comparan por ejemplo los motivos decorativos de época tardía con los norteafricanos<sup>52</sup>. Y digo esto porque yo creo que el puteal de Mérida está directamente relacionado con los modelos africanos. Esta relación se manifiesta no sólo ya en el instrumento musical que lleva la ménade del conjunto (cfr. lám.) que es típicamente africano<sup>53</sup>, sino tam-

49. G. Wilpert, *I sarcofagi cristiani antichi*, vol. 3.º Sup. T. CCLXXXIII, 1.

50. Wilpert, *ibid.*, vol. 2, CLXXXIV, 3.

51. Blázquez, «Posible origen africano del cristianismo español», *AEspA*, 40, 1967, pp. 30 ss.; Schlunk, *MM*, 6, 1965, p. 39 ss., y *MM*, 3, 1962, p. 122 ss. Palol, P., *Arqueología paleocristiana y visigoda*, 1954. L. Caballero, *Trabajos de Prehistoria*, 1970, p. 300 ss.; 1971, p. 227 ss., etc.

52. Cfr. Duval, Carandini y otros citados en n. 51.

53. Además del paralelo que hemos señalado en n. 10, hay que añadir el del mosaico de Cheikh Zouéide, fechado a fines del s. IV (cfr. Carandini, *Arch. Class.* citado, p. 200, tav. C, 1); y los de textiles coptos (cfr. *Koptische Kunst*, Essen, 1963, Kat. 267, s. III/IV; K. Wessel, *Koptische Kunst. Die spätantike in Aegypten*, 1963, Abb. 109 (del s. IV) y J. Beckwith, *Coptic Sculpture*, London 1963, pl. 56).

bién en otros aspectos como por ejemplo en algunos modelos iconográficos y rasgos técnicos como podría ser la típica forma de representar las manos.

La representación de *Pan* en el puteal encuentra paralelos muy similares en el mosaico del triunfo de Baco del Museo del Bardo <sup>54</sup>, en el mosaico de El Djem <sup>55</sup>, o en el mosaico de Jerasulem, hoy en el Museo de Istambul (de la primera mitad del s. IV) <sup>56</sup>.

Los tipos de capiteles y basas y los arcos rebajados muy similares a los que presenta nuestro puteal, son también muy frecuentes en estelas africanas, como es el caso del relieve votivo dedicado a Saturno del Museo del Bardo <sup>57</sup>.

En cuanto a los delfines se encuentran paralelos muy exactos en la técnica de representar el ojo en relieves africanos <sup>58</sup>.

Ya hemos dicho que la técnica de representar las manos es característica de las estelas africanas de los s. III al V <sup>59</sup> y se da igualmente en relieves coptos como el de la tumba de Olympos (s. V) <sup>60</sup>.

Hay que añadir a todo esto el enorme éxito que tuvo el tema dionisiaco en el N. de Africa y en el mundo copto primitivo (y aun tardío) que inunda los temas musivarios, relieves y textiles. Podemos citar algunos ejemplos: Procesión dionysíaca de El Djem <sup>61</sup>; Dionysos castigando a los piratas tirrenicos (Jacoub, *Musée*, p. 187, fig. 107 (s. III); mosaico de la coronación de Ariadna (*ibidem*, pág. 186, fig. 105) (s. IV); Triunfo de Baco (*ibid.*, fig. 133, p. 201) (s. II); Dionysos y Aradna (*ibid.*, fig. 101, p. 184) (s. III); Dionysos sobre la pantera (*ibid.*, fig. 71, p. 169) (s. II); Triunfo de Dionysos (*ibid.*, p. 163, fig. 63) (s. III); Dionysos y la viña de Ikarios (*ibid.*, p. 153, fig. 39) (s. II); mosaicos de Oudna, Chelba, Sousse y Cirene (Gauc-

54. Cfr. M. Jacoub, *Musée du Bardo*, Tunis 1970, fig. 63, p. 163 (s. III).

55. Gauckler, pl. II-III, 67 y 81.

56. Cfr. P. B. Gagatti, «Il mosaico dell'Orfeo di Gerusalemme», *RACr.*, 1952, p. 149 ss., fig. 2; A. Grabar, «Recherches sur les sources juives de l'art paléochrétien», *C. Archéologiques* XII, 1962, fig. 2.

57. Inventario núm. 3119 (de fines del s. III); cfr. *Romeinse Mosaïeke uit Tunesië*, Leyden 1963, fig. 38; *Mosaïques antiques et trésors d'art de Tunisie*, Lausanne 1973, pl. 29 y p. 37.

58. *Romeinse*, fig. 1.

59. Cfr. nuestras figuras 1 y 7. Leglay, *Saturne Africain*, passim.

60. *Later Egyptian and coptic art. An introduction to the collections in the Brooklyn Museum*, Brooklyn 1943, pl. 13.

61. L. Foucher, *La maison de la procession dionysiaque à El Djem*, París 1963, con un catálogo de documentos arqueológicos dionisiacos junto a Thysdrus en p. 163 ss.

kler, pl. II-III, 67, 376, 87 y Carandini, *Arch Class.*, 1962, p. 215)<sup>62</sup>. En el arte copto el tema dionysíaco es también constante: véase por ejemplo J. Beckwith, *Coptic Sculpture*, Londres, 1963, pl. 20-21 (*Doaks Collections*, s. IV-V; pl. 25 (Louvre, s. V); pl. 26 (*Victoria and Albert*, s. V); pl. 28 (*Walters Arts*, s. V); pl. 38 (París, *Cabinet Médailles*, s. V); pl. 39 (St. Gallen Stiftsbibliothek, s. V); pl. 55 (Museo Greco-Romano, Alejandría, s. IV); pl. 56 (Oxirrinco, s. IV); pl. 59 (Doaks Col., s. V); pl. 67 (El Cairo, Museo Copto, s. V); pl. 101 (Cat. de Aachen, s. VI) (ver tb. pl. 102 y 105). Esto en lo que se refiere a escultura. En textiles es igualmente repetido como han señalado los trabajos de X. Liapunova, *L'image de Dionysos sur les tissus de l'Égypte byzantine*. Musée de l'Ermitage. Travaux du Depart. Oriental., vol. III, Leningrado, 1940 o los de Ludmila Kybalova, *Coptic Textiles*, Praga, 1967, fig. 13 (del s. IV); fig. 19, 20 y 24.

d) *Consideraciones de orden estilístico.*

Si A. Carandini ha podido concluir —con razón— que «intorno a la metà del VI secolo si perde nell'area del bacino del Mediterraneo meridionale-occidentale l'ultimo ricordo della base semantica della cultura figurativa tardo-antica»<sup>63</sup> y esto se puede aplicar sin dificultad mayor a la concepción de composición espacial e iconográfica del mosaico de Dionysos y Ariadna de Mérida<sup>64</sup> (así como a los de Beth-Alpha, Estada, Santiesteban del Puerto (Jaén) y otros muchos), no creo que se pueda decir con pleno rigor del conjunto iconográfico que aquí estudiamos.

Es bien cierto que este conjunto representa algo así como la fase inmediatamente anterior a esa desintegración y olvido de la cultura figurativa clásica, pero las figuras de Dionysos, la ménade y *Pan*, en especial, están aún dentro de la tradición iconográfica corriente

62. Los mosaicos africanos con representación del triunfo de Dionysos han sido convenientemente catalogados por K. Dunbabin, «The Triumph of Dionysos on Mosaics in N. Africa», *PBSR* 26, 1971, p. 52-65; los de Hispania por A. Blanco en el citado trabajo.

63. *Arch Class.* 1962, p. 235.

64. A este propósito recordemos las palabras de R. Bianchi-Bandinelli sobre el particular: «A finales del s. IV sobreviene también en la Península Ibérica ese fenómeno de disgregación que caracteriza a todas las regiones periféricas del mundo romano. Elementos iconográficos recibidos, incluso por azar, de otras regiones se mezclan a formas espontáneas de arte popular... En la P. Ibérica esta disgregación de los esquemas iconográficos adquiere un aspecto particular... Las figuras están imitadas de los repertorios de los mosaicos...» (hablando del mosaico de Mérida).

de modelos helenísticos o neoáticos, cuyo sello o impronta no ha desaparecido y se respira aún en ellas. Naturalmente que hay que entender esto dentro de un contexto local, provincial, torpe y tosco. No se podría decir lo mismo de las figuras de Ariadna, Eros y sátiro con *lagobolon*. Sobre todo en la primera se advierte una degeneración figurativa que muy pronto puede hacer incomprensible su significado. Idénticas palabras se podrían aplicar —y aún con mayor razón— a la figura de Sátiro, cuyo sentido, si no fuera porque se encuentra en una secuencia de claro contenido, no se comprendería. Ahora bien, en esta interpretación ha debido también jugar un factor importante el tipo de modelo elegido para su realización y las exigencias especiales del objeto a decorar.

Ya hemos apuntado antes la posibilidad de que el modelo iconográfico del puteal sea un mosaico o un cartón de mosaico. Sólo así creo se comprende mejor la forzada posición vertical de Ariadna, y el ejemplo del mosaico de la propia Mérida puede servir de elocuente ilustración para lo que decimos. Y sólo así también se entienden mejor los dos delfines boca abajo tan frecuentes precisamente en esta posición.

El profesor A. Blanco observó ya, comentando la figura de Ariadna del mosaico de Mérida, su «lejano reflejo de la belleza copta»<sup>65</sup>, y algunos de los rasgos que él observaba en la figura del mosaico son igualmente apreciables en nuestro puteal: hombros unidos, cintura breve, miembros afilados. Ya hemos observado anteriormente el paralelismo de algunos elementos del puteal con relieves coptos, y a este propósito no conviene olvidar la enorme importancia de Alejandría como centro de producción catalizadora de corrientes artísticas cuyas influencias en mosaicos africanos debieron de ser notables<sup>66</sup>.

Por todo lo dicho me atrevería a proponer para el puteal una fecha que fuera entre mediados del s. IV y los primeros decenios del V. Esto es: yo lo consideraría ligeramente anterior al mosaico de Dionysos y Ariadna del mismo museo fechado por Blanco a mediados del s. V.

65. Blanco, *op. cit.*, p. 48.

66. Cfr. Geza di Francovich, p. 127; sobre la deformación iconográfica anticlasicista a partir del s. V especialmente, cfr. *idem, ibid.*, p. 146 ss., y el trabajo de Carandini, *La Secchia Doria*, *passim*.

## 6.—SIGNIFICACIÓN. LA PERVIVENCIA DEL MITO DIONISIACO EN EL BAJO IMPERIO.

Estamos en presencia de una escena dionisiaca desarrollada iconográficamente en un puteal, situable cronológicamente en un momento muy tardío en el que sin duda el cristianismo ha llegado a ser predominante, al menos, en algunas zonas y estamentos sociales. En *Emerita* concretamente, la presencia del cristianismo se atestigua por lo menos ya en el s. III<sup>67</sup>.

¿Qué significa, pues, esta escena dionisiaca?

En los sarcófagos es bien sabido el significado de estas escenas relacionadas con el más allá, la resurrección, etc., pero en un puteal este sentido podría no existir y en todo caso se podría entender como una alusión a los poderes mágicos del dios que personificaba la abundancia<sup>68</sup>. Hay que considerar también su carácter decorativo y al mismo tiempo su relación con el gusto y devoción de su dueño por la religión dionisiaca.

No extraña en absoluto la presencia de un tema báquico aun en coexistencia con el paulatino desarrollo del cristianismo<sup>69</sup>. Más bien al contrario: en el Bajo Imperio romano el dionisismo tenía aún gran pujanza, sobre todo entre las clases altas de la sociedad, y es precisamente su semejanza con el cristianismo lo que preocupa ya a los apologistas como Justino, que se sentía afligido por el paralelismo entre la resurrección de Dionysos en el mito y la de Cristo, y por la similitud de la ascensión de ambos<sup>70</sup>. Estos paralelismos podrían conducir a una confusión de ambas soluciones religiosas. De hecho varios elementos de la decoración de monumentos dionisiacos son adoptados por los artistas cristianos y a través del orfismo y el gnosticismo las ideas de la religión de Dionysos impregnaron aspectos diversos de la religión cristiana<sup>71</sup>.

67. Cfr. Blázquez, «Posible origen», *passim*; sobre el conflicto y perduración del paganismo en la Península Ibérica, cfr. J. Arce, «Conflicto...», *Príncipe de Viana*, 1971.

68. Dionysos no sólo es el dios del vino, sino que en ocasiones se asocia a la idea del que produce leche y miel. Cfr. Nilsson, *GGR*, I<sup>3</sup>, p. 586.

69. Debemos ya abandonar la idea tópica y aun ingenua que supone que tras los edictos de Teodosio contra el paganismo éste dejó de existir radicalmente. Cfr. N. Q. King, *The Emperor Theodosius and the Establishment of Christianity*, 1961. Además, la ley del *CTh.* 16. 10, 12 que prohíbe los sacrificios se duda de si realmente era aplicable al Occidente, cfr. J. R. Palenque, *Saint Ambrose et l'Empire Romain*, París 1933, 273, n. 63, citando la opinión de Martroye.

70. *Dial. con. Tryphon*, LXIX.

71. Cfr. Nilsson, «The Bacchic Mysteries of the Roman Age», *HThR* 46, 1953, p. 175 ss.; id.,

Testimonios de esta permanencia del culto a Dionysos en época tardía no faltan en escritores y documentos arqueológicos varios. Así, por ejemplo, sabemos que probablemente el gran retor Libanio de Antioquia se inició en los misterios báquicos<sup>72</sup>. Paulino de Nola testimonio la existencia de estos cultos en su ciudad<sup>73</sup> y San Agustín increpa a los principales de Madaura por celebrar las orgías públicamente<sup>74</sup>. Otros autores, como Prudencio o Macrobio, se refieren expresamente al tema<sup>75</sup>; escritores como Soterios, originario de Libia, que vivió en época tetrárquica y escribió unos «Dionysiaca», trataron el tema. Pero es sobre todo Nonno de Panopolis —en Egipto— quien escribe un magno, erudito y complejo poema sobre el dios, los *Dionysiaca*, obra que ha sido calificada por Bruhl como «un ultime effort de l'hellénisme antique sur le point de succomber devant la religion nouvelle, et cest peut-être une apologie du paganisme en face de la Bible»<sup>76</sup>.

En un sínodo que tuvo lugar en Constantinopla en el año 692 d. C. se prohíben expresamente los cultos de Dionysos, lo cual indica su existencia y pervivencia<sup>77</sup>.

Por lo que se refiere a la documentación arqueológica, la presencia constante y preferencia por los temas dionisiacos es normal en época tardorromana. Tanto en *cortorniatí*<sup>78</sup> como en mosaicos (vid. supra) el tema es repetido una y otra vez<sup>79</sup>.

En Hispania ya hemos visto la frecuencia del tema en los mosaicos recogidos por Blanco, a los que hay que añadir ahora los recientemente descubiertos de Valdearados, en la provincia de Burgos, y de Alcalá de Henares<sup>80</sup>. En la propia *Emerita*, capital

---

*The Dionysiac Mysteries of the Hellenistic and Roman Age*, Act. Inst. Regni Sueciae, V, 1957; Bruhl, *Liber Pater*, París, *passim*.

72. *Lib. or.* I, 23 (ed. Norman, que piensa que se trata de los misterios de Eleusis. Cfr. ad loc.).

73. *Carmina*, 19.169 ss.

74. *Ep.* 17.4.

75. Macrobius, *Sat.* VII, 16.8.

76. Bruhl, p. 175; sobre el movimiento literario, cfr. A. Cameron, «Wandering Poets. A literary Movement in Byzantine Egypt», *Historia*, 14, 1965, p. 470 ss., con importantes indicaciones sobre el paganismo en la literatura de la época. Se discute si Nonno escribió su obra siendo pagano o cuando ya era cristiana. Cfr. Cameron, *cit.*, p. 476, n. 38.

77. Von Hefele, *Conciliengeschichte* III<sup>2</sup>, 1877, p. 328 ss.

78. Alföldi, A., *Die Kontorniaten*, Leipzig 1943, p. 105, núms. 23-27.

79. Ariadne, P. Friedländer, *Documents of Dying paganism*, Berkeley 1945, p. 27 ss.

80. El de Valdearados publicado por Blázquez en *Bellas Artes* 76; el de Alcalá, Dimas Fernández Galiano, *CNArq.* XIII, 1973 (avance).

donde residía el *vicarius hispaniarum*, ciudad cosmopolita y rica, pletórica de comerciantes de todas las nacionalidades y que ha dado espléndidos testimonios de la presencia de las religiones orientales, en época tan avanzada como mediados del s. V, la *officina* de Annius Ponnus produce un mosaico de tema báquico de una singularidad especial; poco antes, en un taller igualmente local, se reproduce, según los cánones de la antiquísima iconografía helenística, una vez más, el viejo mito de Dionysos y Ariadna, sin que en él faltara ninguno de los elementos esenciales que lo caracterizaban<sup>81</sup>. Si quienes lo veían diariamente comprendían o no su significado verdadero, es cosa que nunca podremos desgraciadamente llegar a averiguar.

## 7.—CONCLUSIÓN.

A modo de resumen final diremos que el puteal del Museo Arqueológico de Mérida representa una escena del ciclo mitológico dionisiaco en la que aparecen Dionysos, Ariadna, Pan, Eros, Sátiro y Ménade. Completan la escena dos delfines cuyo significado está relacionado con el resto de la escena: o bien son una alusión al mito del viaje del dios y la conversión de los piratas tirrénicos en dichos peces, o son una alusión al mar que bordea la isla donde Ariadna ha quedado abandonada, que es lo representado en el puteal.

Su cronología, de acuerdo con el análisis de los elementos arquitectónicos, vestimenta, peinado y criterios estilísticos, puede situarse entre finales del s. IV y primera mitad del V, sin que sea posible, creemos, precisar mucho más.

El repertorio iconográfico del puteal obedece a prototipos creados en época anterior helenístico-romana, perfectamente diferenciables y claros. Posiblemente el modelo que sirvió al artista que lo hizo fue un cartón de mosaico. La influencia de la temática de los repertorios africanos es patente en algunos aspectos, tanto técnicos como estilísticos del puteal.

Como documento ilustrativo de la perduración del culto dioni-

---

81. Sobre *Emerita*, cfr. Etienne, A., «Avsone et l'Espagne», *M. Carcopino*, p. 319 ss.; L. G. Iglesias, *Revista Univ. de Madrid*, XX, p. 97-111; A. García y Bellido, *Les religions orientales dans l'Espagne Romaine*, Leyden 1967; A. Blanco, «El mosaico de Mérida con la alegoría del *saeculum aureum*», en *Estudios del Mundo Helenístico*, Sevilla 1971, pp. 151 ss.

siaco en Hispania y concretamente en *Emerita*, el puteal es un eslabón más en la creciente cadena de documentos arqueológicos que lo atestiguan. Es asimismo un testimonio de la coexistencia de paganismo/cristianismo en época tardorromana en un centro relativamente bastante cristianizado. Es un ejemplo típico de lo que puede denominarse arte provincial romano que interpreta el canon que se le impone de una forma peculiar y característica.

En el proceso de desintegración y disgregación de los esquemas iconográficos tradicionales que en la Península Ibérica adquiere unos caracteres específicos —como han notado B. Bandinelli y A. Carandini—, el puteal de Mérida representa el estudio inmediatamente anterior al comienzo del mismo.

Creemos, en fin, que su significado puede estar en relación con la idea de la abundancia y la buena fortuna que Dionysos trae a los hombres.

BIBLIOGRAFIA

Enumero aquí, principalmente, las obras citadas en el texto de forma abreviada.

- AMELUNG, W., *Skulpturen...* = *Die Skulpturen des Vatikanischen Museums*, I-II (Berlin, 1903, 1908).
- BECKWITH, J., *Coptic Sculpture*, London, 1963.
- BEHN, F., *Musikleben...* = *Musikleben in Altertum und frühen Mittelalter*. Stuttgart, 1954.
- BERNHARDT, M., Dionysos und seine Familie auf griechischen Münzen, *JNG*, I, 1949.
- BLANCO, A., *Mosaicos...* = *Mosaicos antiguos de asunto báquico*, Madrid, 1952 (separata).
- *Catálogo...* = *Museo del Prado. Catálogo de la Escultura*, Madrid, 1958.
- CARANDINI, A., Ricerche sui problemi dell'ultima pittura tardo-antica nel bacino del Mediterraneo meridionale, *Arch. Class.* 14, 1962, p. 210-235.
- Ricerche sullo stile e la cronologia dei mosaici della villa di Piazza Armerina, *Studi Miscellanei VII*, Roma, 1964.
- La secchia Doria. *Studi Miscellanei IX*, Roma, 1965.
- DELBRÜCK, R., *Die Consulardiptychen*. Berlin, 1929.
- DEUBNER, L., *Attische Feste*. Berlin, 1932.
- ESPERANDIEU, E., *Bas-reliefs* = *Bas-reliefs, statues et bustes de la Germanie Romaine*, 1931.
- FRANCOVICH, G. de, L'Egitto, la Siria e Constantinopoli. Problemi di metodo, *RIASA*, XI-XII, 1963, p. 83 ss.
- GARCIA Y BELLIDO, *EREP* = *Esculturas romanas de España y Portugal*, Madrid, 1949 (I-II).
- El puteal báquico del Museo Arqueológico Nacional. *AEspA*, 26, 1951, p. 117 ss.
- GAUCKLER, P., *Inventaire...* = *Inventaire des mosaïques de la Gaule et l'Afrique*, II-III, Paris, 1910-11 (Planches II-III).
- GIGLIOLI, G. Q., *L'arte etrusca*, Milán, 1935.
- HEFELE, C. J. von, *Conciliengeschichte*, 3. 2 Aufl. Freiburg, 1877.
- HICKMANN, H., La cliquette = La cliquette, un instrument de percussion égyptien de l'époque copte, *Bull. de la Société Archéologique Copte*, 1951, p. 1 ss.
- LAVIN, I., The Hunting Mosaics of Antioch and their sources, *DOP*, 17, 1963, p. 179 ss.

- LEHMANN-HARTLEBEN = K. Lehmann-Hartleben, The «imagines» of the Elder Philostratus, *Art Bulletin*, 1941, p. 16 ss.
- LEHMANN-OLSEN = K. Lehmann-Hartleben-E. C. Olsen, *Dionysiac Sarcophagi in Baltimore*, Baltimore, 1942.
- LEVI, D., *Antioch = Antioch Mosaic Pavements*, I, Princeton, 1947.
- LIPPOLD, G., *Skulpturen = Die Skulpturen der Vatikanischen Museums* III, 1, 2 (Berlin, 1936, 1956).
- MATZ, Fr. = *Die Dionysischen Sarkophage I-III (Die Antiken Sarkophagreliefs, IV: 1-3)*, Berlin, 1968-1969.
- NILSSON, M. P., *GGR = Geschichte der griechische Religion*, 1 Bd. 3.<sup>a</sup> ed. 2 Bd. 2.<sup>a</sup> ed. München, 1967, 1961.
- The Bacchic Mysteries of the Roman Age, *HThR*, 46, 1953, p. 175 ss.
- *The Dionysiac Mysteries of the Hellenistic and Roman Age*, Acta Inst. Ath. Regni Sueciae, in 8.<sup>o</sup>, V, 1957.
- PENSABENE, P., *Scavi di Ostia VII. I Capitelli*. Roma, 1973.
- REINACH, S., *Répertoire de la Statuaire Grecque et Romaine*, I-VI, Paris, 1897-1930.
- *Répertoire des Peintures Grecques et Romaines*, 1922.
- ROBERT, C., *Die Antiken Sarkophag-Reliefs*, Berlin, 1897.
- ROSCHER, W. H., *Ausführliches Lexikon der griechischen und römischen Mythologie*, I-VI, Berlin, 1884-1937.
- SPINAZZOLA, V., *Le arti decorative in Pompei e nel Museo Nazionale di Napoli*, Mainland, 1928.
- WEITZMANN, K., The survival of Mythological representations in Early Christian and Byzantine Art and their impact on Christian Iconography, *DOP*, 14, 1960, 45 ss.