

# PORTA DA AIRA

**Revista de  
Historia del Arte Orensano  
Grupo Francisco de Moure  
nº 11. Ourense 2006.**

Sabemos que o Grupo Francisco de Moure ten acadado un respecto, que ó tempo de aledarnos, suponnos unha seria preocupación, porque non queremos defraudar os amigos que esperan de nos actuacións responsables e de calidade. Temos consciencia de que moito do noso bo nome nos eidos da cultura ten que ver coa seriedade da Revista PORTA DA AIRA, que nos seus 10 primeiros números aporta investigacións de rigor e oportunidade salientables. Con moita frecuencia é citada e referenciada o que significa que non é unha revista morta e que cumpre ca súa finalidade de espallar o nome de Ourense nos eidos culturais.

Non é doado o nacemento de cada número da nosa revista por iso tampouco estamos presentes co ritmo que ben quixéramos, pero temos viva a vontade de seguir sementando ilusionados propostas de traballo xeneroso.

Lembrar con gratitude é unha forma de enchernos de animoso alento. Os membros do Grupo Francisco de Moure, non esquecemos, aínda que ó tempo sempre tan veloz va alonxando a data do seu pasamento, a Doutora María Dolores Vila Jato, docente universitaria na Universidade de Santiago de algún de nos, investigadora xenerosa da arte barroca con presenza intensa de Ourense nos seus traballos sobre Francisco de Moure, O Manierismo e o Barroco da Catedral e dos mosteiros e tantas valiosas aportacións sobre artistas e monumentos da nosa terra.

Persoa boa, xenerosa en ensinar, amiga en compartir, sempre moi perto de este Grupo que por iso quere dedicarlle este número como pequeno pero afectuoso e verdadeiro homenaxe. Colaboran nel amigos e compañeiros da Universidade de Santiago e de outras polo que este número é como un lugar de fermoso encontro de cultura, como é a vocación de Ourense.

Non estaríamos na rúa sen que unha vez mais a Excma. Deputación de Ourense tivese a xenerosidade de considerar que PORTA DA AIRA fai cultura enriquecedora de Ourense. Gracias ó Señor Presidente D. Xosé Lois Baltar e a todos os seus colaboradores que afectuosamente aportan co seu traballo ben feito a posibilidade de que vea a luz esta publicación realizada con cariño e responsabilidade e que desexa servir para sinxelamente engadir

## CONSEJO DE REDACCIÓN

D. Miguel Ángel González García. Presidente del Grupo Francisco de Moure  
D. Javier Garbayo Montabes. miembro del Grupo Francisco de Moure  
D. Manuel Ángel Pereira Soto. Secretario del Grupo Francisco de Moure.

LAS AFIRMACIONES, APORTES Y OPINIONES VERTIDOS EN LOS TEXTOS SON DE LA EXCLUSIVA RESPONSABILIDAD DE CADA AUTOR.

En el N° 11 de PORTA DA AIRA han colaborado los siguientes autores:

Fátima Díez Platas, Jaime Delgado Gómez, Manuel A. Castiñeiras González, Miguel Ángel González García, Leopoldo Fernández Gasalla, Beatriz Barroso Rodríguez, F. Javier Garbayo Montabes, Fray M<sup>a</sup> Damián Yáñez Neira, José M<sup>a</sup> Eguleta Franco, Elixio Rivas Quintas, Carlos Villanueva, Sonia M<sup>a</sup> Fernández Pérez, Victoriano R. Nodar Fernández, María Dolores Villaverde Solar, Enrique Fernández Castiñeiras, María del Carmen Folgar de la Calle, Fernando Pérez Rodríguez, José David González Fernández, Ana Lamelas Fernández, Miguel Anxo Rodríguez González, Belén M<sup>a</sup> Castro Fernández, Federico A. López Silvestre, Mercedes Gualtería Pintos Barreiro, José M<sup>a</sup> Folgar de la Calle, Juan de Orellana Rojas, M. Inmaculada Cárdenas Serván, Begoña Fernández Rodríguez y José Castillo Ruiz, Manuel de la Rosa.

La composición e impresión corrió a cargo de la Imprenta Provincial de la Excma Diputación Provincial de Ourense; la edición fue del Grupo Francisco de Moure y se hizo bajo el cuidado de Miguel Ángel González García.

© Para los artículos firmados, los autores firmantes; para el resto el Grupo Francisco de Moure.

PORTA DA AIRA  
Edita Grupo Francisco de Moure  
Ourense

N° de Registro A-02-62/OR. 376.

ISSN 0214-4964us

Correspondencia e intercambio  
Apartado de correos n° 39  
32080 OURENSE

Depósito Legal OU-10/1996

Imprime:  
Imprenta Provincial  
OURENSE. 2006



Profesora Doctora **MARÍA DOLORES VILA JATO**  
IN MEMORIAM



# ÍNDICE

## TEMAS OURENSANOS

Fátima Díez Platas <i>Baco en el Jardín: Sobre el llamado Grupo de Mourazos</i>	13
Jaime Delgado Gómez <i>El Evangelio Apócrifo de Pedro en la Iconografía de una pieza del Museo de Ourense</i>	35
Manuel A. Castiñeiras González <i>San Estevo de Ribas de Sil revisitado: nuevos hallazgos e hipótesis sobre el monasterio medieval</i>	53
Miguel Angel González García <i>La Custodia Procesional del Corpus, la solemnidad del Corpus Christi y otras obras de orfebrería Eucarística de la Catedral de Ourense.</i>	91
Leopoldo Fernández Gasalla <i>Estudio Histórico-Artístico de la Iglesia Parroquial de Santa Maria A Real de Entrimo (Ourense).</i>	139
Beatriz Barroso Rodríguez <i>La plaza de la Trinidad, Ourense aproximación a su definición urbana entre 1856 y 1876</i>	161
F. Javier Garbayo Montabes <i>Las reformas de Mariano Tafall y otras intervenciones posteriores en los órganos del coro de la catedral de Ourense (1863-1924)</i>	187
Fray M <sup>a</sup> Damián Yáñez Neira <i>Últimas Restauraciones En Oseira</i>	209
José M <sup>a</sup> Eguileta Franco <i>Intervenciones recientes en Porta da Aira (Ourense): los controles arqueológicos de 2001 y 2004.</i>	229
Elixio Rivas Quintas <i>O Escultor Nicanor Carballo (2)</i>	253
Carlos Villanueva <i>“José Fernández Vide (1893-1981): la figura y la obra de un músico de la emigración”</i>	269

## TEMAS GALLEGOS

- Sonia M<sup>a</sup> Fernández Pérez y Victoriano R. Nodar Fernández  
*Premio e Castigo: O Capitel Historiado No Transepto Da Catedral De Santiago.* 291
- María Dolores Villaverde Solar.  
*Vita angélica-vita monástica:el valor iconográfico de los ángeles de San Martín Pinario.* 311
- Enrique Fernández Castiñeiras  
*Arte y religiosidad popular. La Cofradía de N<sup>a</sup>. S<sup>a</sup>. del Carmen de Santiago de Compostela* 331
- María del Carmen Folgar de la Calle  
*Algunos ejemplos de la influencia portuguesa en el barroco gallego* 371
- Fernando Pérez Rodríguez.  
*La formación profesional de distintos arquitectos académicos gallegos: Domingo Lareo, Santiago Estévez, Manuel de Prado y Vallo y Pascual Rosende* 403
- José David González Fernández  
*Dos obras perdidas del arquitecto Julio Galán: las Casas Consistoriales de Carballo y Ribeira.* 435
- Ana Lamelas Fernández  
*Dos Proyectos Escolares del Arquitecto Pedro Mariño en la Ciudad Coruñesa: Concepción Arenal y Curros Enríquez.* 455
- Miguel Anxo Rodríguez González  
*O Aprendiz Itinerante. Notas sobre a Formación dos Escultores Galegos no século XX* 471
- Belén M<sup>a</sup> Castro Fernández  
*La nueva imagen jacobea de Santiago de Compostela en el periodo franquista: El Hostal de los Reyes Católicos y los peregrinos de paradores.* 491
- Federico A. López Silvestre  
*Historia del arte y nuevas tecnologías. las tics y Los riesgos de la nueva historia archivo* 521
- Mercedes Gualtería Pintos Barreiro  
*Allariz, Vila Abridgeira. A rehabilitación paradigmática dun casco histórico* 533

## OTROS TEMAS

- José M<sup>a</sup> Folgar de la Calle  
*Sobre Inés de Castro y Reina Santa, películas hispanoportuguesas de los años 40* 547
- Juan de Orellana Rojas y M. Inmaculada Cárdenas Serván  
*Relaciones entre Música y Arquitectura en la Pedagogía Musical* 563
- Begoña Fernández Rodríguez y José Castillo Ruiz  
*La definición de un nuevo espacio de protección en el Campus Universitario de La Cartuja: Delimitación del Entorno del Monasterio de La Cartuja de La Asunción de Granada. Propuesta de actuación.* 579
- Manuel de la Rosa  
*Pígalión y la Nueva Galatea* 619







**T**EMAS  
OURENSANOS



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

## **BACO EN EL JARDÍN: SOBRE EL LLAMADO GRUPO DE MOURAZOS**

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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



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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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