

EROS, THANATOS Y EL MITO DE DIONISOS —TRES SARCÓFAGOS DE LA ÉPOCA SEVERIANA—*

Teresa del Conde

Eros y Thanatos no aparecen en la tradición clásica como entidades opuestas. De hecho, Thanatos, mensajero de la muerte, que no debe ser identificado con la muerte misma, es representado la mayor parte de las veces como un Eros sin carcaj, que en vez de mantener erecta la antorcha encendida con la que inflama los corazones de los hombres, la sostiene vuelta hacia abajo, tocando con ella el pecho de quienes habrán de abordar la barca de Caronte. Su representación plástica también es idéntica a la de Hypnos, su gemelo. Ambos son hijos de la noche. Las tres entidades aparecen fusionadas por lo común bajo una misma efígie: un adolescente alado y dulce que revolotea gentilmente entre los hombres. Aunque los poetas de la época clásica hicieron de Eros un auxiliar del amor, hijo de Hermes y de Afrodita, en realidad la tradición homérica recogida en la Teogonía de Hesiodo lo presenta como una de las fuerzas primordiales que dominaban el universo antes del nacimiento de los dioses inmortales. Su poder se extendía no únicamente a los seres, sino también a los vegetales, los minerales, los líquidos, los fluídos y el aire; en una palabra, a todo cuanto existe, incluso a la mutación que implica la muerte. Con el tiempo vino a personificar la virtud atractiva que impulsa a las cosas a unirse y a crear la vida y desde entonces se le representó con el carcaj o con la flama que enciende la pasión y como se ha dicho, la inversión de éste último atributo es el que implica la connotación de Thanatos.

Esta comunicación tiene como propósito el intento de mostrar, la presencia de los poderes considerados como inherentes a la oscuridad de las regiones subterráneas, en relación con el mito de Dionisos, que quizá mejor que ningún otro, ejemplifica esa fusión de las fuerzas libidinales con el mundo tanático. Antes de entrar en el tema, me parece oportuno narrar una experiencia que nos ha legado el psicólogo existencialista Ignace Lepp en su libro *La Mort et ses Mystères*.¹ Cuenta Lepp que cierta tarde llegó con retraso a la conferencia que impartía en lengua francesa un psiquiatra norteamericano. Este repetía a menudo un vocablo que fonéticamente se entendía como “la-mor”, lo cual hizo pensar a varios de los que escuchaban la plática que el conferencista hablaba sobre *la mort* (la muerte). Las ideas que el psiquiatra expresaba parecieron a Lepp algo confusas por lo que hizo una breve interrupción rogando al conferenciante que precisara sus conceptos. Solo así, él y sus colegas pudieron darse cuenta de que no se hablaba sobre *la mort*, sino so-

* La primera versión de este trabajo fue presentada en forma de ponencia el 10 de octubre de 1980 en el Coloquio sobre Arte Funerario organizado por el Comité Internacional de Historia del Arte Sección mexicana

¹ Lepp, Ignace *La Mort et ses Mystères*. Ed. Bernard Grasset. París, 1967.

bre *l'amour*. Lo interesante de esta anécdota es que debió pasar un buen cuarto de hora antes de que el auditorio se diera cuenta de la confusión. ¿Tan estrecho será el vínculo que establece entre amor y muerte nuestro inconsciente?. La literatura sobre ambos temas es pródiga en ejemplos que reafirman esta *liason*. *Fortis ut mors dilectio* (fuerte, como la muerte, es el amor), decía San Agustín. “Vivo ya fuera de mí, después que muero de amor, mira que el amor es fuerte vida, no me seas molesta mira que sólo te resta para ganarte, perderte”, reza una de las más célebres poesías de la mística castellana Teresa de Jesús.²

¿Cómo no recordar a este propósito la correspondencia dialéctica que establece Sigmund Freud entre amor, como fuerza libidinal e instinto o pulsión de muerte?. Esta, la pulsión de muerte, sería la más fuerte de todas las pulsiones del ser vivo y la libido serviría, en definitiva, a la causa de la muerte,³ así como la muerte sirve a la causa del amor, puesto que aparta del camino todos los obstáculos y vuelve eterno y da visos de eternidad a todo lo que sin ella, sería contingente. El arte funerario constituye una de las más explícitas demostraciones de este hecho. No existe civilización en la que no se hayan realizado o se realicen actos y objetos artísticos dedicados al hecho mortuorio, y en todas las civilizaciones éstos son producto de la rigurosa necesidad de morir, a la vez ontológica y psicológica, que tenemos los humanos. En las creencias de todas las religiones la muerte entraña una mutación o transformación a la cual se pasa a través de una pérdida de la consciencia. Esta pérdida de la consciencia o de la identidad para fundirse en otra cosa, es así mismo una de las más aceptadas aproximaciones que tratan de significar la indefinible esencia amorosa; y el orgasmo, en un sinnúmero de ocasiones, encuentra su parangón analógico en la agonía. Las representaciones artísticas de la escultura cementerial están pobladas con mucha más frecuencia de lo que pudiera pensarse de elementos eróticos bien explícitos, sea o no que los artífices hayan recurrido a la alegoría o a la trasposición simbólica. El sensualismo francamente erótico que connota algunos grupos funerarios, principalmente de la época romántica ha servido en ocasiones para ilustrar estudios que no se refieren al arte funerario, sino al erótico. Pero este breve estudio no está abocado a sondear en ese riquísimo venero, sino a presentar un muy somero análisis del mito dionisiaco a través de unos cuantos ejemplos tomados de ciertos sarcófagos romanos de la época pos-severiana que me ha sido posible observar recientemente.

¿Por qué Dionisos?. La respuesta es de Federico Nietzsche en cuyo libro *El origen de la tragedia* se encuentra la mejor interpretación de lo que se conoce como “estados dionisiacos”. Bajo el encanto de la magia dionisiaca, dice

² En “Vivo sin vivir en mí”, de las *Poesías* de Santa Teresa de Jesús. Aguilar. Madrid, 1957 p. 711.

³ Ver Sigmund Freud, “Mas allá del principio del placer” *Obras completas*. t. XVIII Trad. José Etcheverry. Amorrortu. Buenos Aires, 1980.

Nietzsche, “no solamente se renueva la alianza del hombre con el hombre: la naturaleza enajenada, enemiga o sometida, también celebra su reconciliación con su hijo pródigo”.⁴ La embriaguez dionisiaca no depende en modo alguno del valor intelectual o de la cultura artística de la persona, proviene de las fuerzas mismas de la naturaleza que son ajenas a la individualidad y que incluso persiguen la desaparición del ente particularizado para lograr su disolución liberadora a través de un sentimiento de identificación místico-erótico.

Si paramos mientes en la historia del culto a Dionisos, quizá podamos caer en la siguiente aseveración, bien sumaria por cierto. Cuando las raíces más profundas del helenismo cedieron paso al frenesí y a la fiebre de las fiestas dionisiacas, que llegaron a la Hélade por tierra y por mar, la hasta entonces suprema acción del dios de Delfos —Apolo— pasó a ser compartida mediante un mítico tratado de paz. La consecuencia fue la reconciliación de dos adversarios que acaso nunca lo fueron totalmente. Sin embargo la sensualidad desbordada o su irrupción fuera de ciertos parámetros, fue considerada y sigue considerándose, de acuerdo a la mentalidad occidental, como “hostil y contraria a la razón”. Las categorías dentro de las que la filosofía ha comprendido la existencia humana —dice Herbert Marcuse— han mantenido hasta ahora la conexión entre razón y supresión; y todo lo que pertenece a la esfera de la sensualidad exaltada, el placer y el impulso no sublimado, tiene la connotación de ser antagónico al raciocinio. Esto sucedió incluso en la cultura que postuló, más que ninguna otra, la armonía y el equilibrio entre deseos y facultades del hombre, aunque fuera solo y específicamente a través de los paradigmas de potencialidades representadas por los héroes culturales míticos. Dionisos, antagonista inicial de Apolo, no es el héroe cultural por antonomasia del mundo clásico. Apolo defiende la lógica de la dominación por la razón y el conocimiento, en tanto que Dionisos la sanciona. Su imagen es la del gozo y su realización, como la de Orfeo, “es la voz que no ordena, sino que canta”.⁵ Las imágenes del mundo dionisiaco y órfico están estrechamente relacionadas y son esencialmente irrealistas. Designan una actitud y una existencia imposibles, aunque imposibles sean también los hechos milagrosos de los héroes apolíneos como Hércules, y Prometeo. Sin embargo, como imágenes significantes, éstas últimas no son ajenas a la realidad, antes bien, son útiles como paradigmas éticos, en tanto que las imágenes de la tríada dionisiaca sí la hacen estallar. No conducen a una forma de vida, están siempre en relación con el mundo subterráneo (Dionisos, como Orfeo, Pan y Narciso) y con la muerte. Hay en esto una extraña paradoja. Aquí el ser es experimentado como gratificación que hace posible, ya se ha dicho, la unión del hombre con la naturaleza. El ditirambo de Dionisos o la canción de Orfeo, o se amal-

⁴ Nietzsche Federico. *El origen de la tragedia*. Trad. Eduardo Ovejero y Mauri. Espasa Calpe. Buenos Aires, 1943. p.p. 5-18 y 30.

⁵ Marcuse Herbert. *Eros y civilización*. Trad. Juan García Ponce. Seix Barral. Barcelona, 1972. Colección Biblioteca Breve de Bolsillo. p. 153 y s.

gaman al salvaje mundo natural, o lo pacifican. Para que ésto se realice, ellos y la naturaleza dependen de su actitud erótica.⁶ Tienen, como dice Marcuse, un mismo TELOS, que en el orden existencial se relaciona con la intensidad del placer orgiástico imperecedero. Pero esto sucede únicamente en el reino de Thanatos. Así se significan —como premoniciones de goce inextinguible— las fiestas de redención liberatriz y los días de transfiguración dionisiaca. Quizá, en sus inicios, los adeptos a estos ritos fueron contemplados con estupefacción por los atenienses apolíneos, con una estupefacción tanto más profunda, cuanto que a ella se mezclaba un estremecimiento producido por la idea de que todo aquello no era tan extraño y que su conciencia apolínea no era más que un velo que ocultaba este mundo dionisiaco, siempre presente en latencia.

A través de las sectas órficas, el culto a Dionisos, que tiene su origen en un sincretismo de creencias diversas de procedencia oriental, se extendió por todo el mundo helénico y tomó especial auge en Italia, donde los adeptos al ditirambo dionisiaco alcanzaron un elevadísimo número sobre todo a partir de la época pos-agustea. A Dionisos se le ensalzaba con el nombre de Liceo, que quiere decir “alejador de las preocupaciones”. Se pensaba que tenía capacidad para producir estados de exaltación, que no se identificaban únicamente con la ingestión de vino. Asimismo tenía poder en el mundo de las sombras, hecho que se deducía de su acto de rescatar a Selene del Hades para conducirla al Olimpo. Era pues capaz de bajar a las regiones subterráneas, a lo arcaico, a lo oculto, y tenía la potencia de hacer resurgir lo que se encontraba soterrado. Precisamente las *Aneslerias*, fiestas que se celebraban durante la primavera, festejaban el retorno de Dionisos del Hades y preludiaban las *Grandes Dionisiacas*, que en Roma tenían su equivalente en las *Liberalias*. Durante estas celebraciones se verificaban certámenes de poesía y se representaban tragedias y comedias. Las *Bacantes* de Eurípides fueron concebidas para ser representadas durante estas fiestas.⁷

Bajo la influencia de las sectas misteriosas, el Hades se cargó de nuevo significado. Tenemos así que el Eneas de Virgilio desciende a esta región encontrando que allí hay sitio para la gloria, tanto como para la miseria. En cambio al Ulises de Homero no le fué permitido el ingreso al reino de las sombras. Eneas entra a través de un misterioso puente, situado en el Averno, que da paso a una especie de Campos Elíseos y halla que quienes allí permanecen se entregan a sus ocupaciones favoritas, entre ellas a festejar y a beber. De aquí la existencia de epitafios como éstos, citados por Panovsky: “Se ha ido a reunirse con los inmortales, la muerte es un bien y no un mal”. “Tu entras al Hades, hombre doblemente bendito”.⁸ En un ensayo titulado “Une pierre tomba-

⁶ See man Otto *Mitología Clásica*. Trad. Eduardo Valenti Vergara, Barcelona, 1960 p. 213

⁷ Nilson M. P. “The Bacchic Mysteries of the Roman Age” *Harvard Theological Review*, núm. 46, 1953 p. 175 y s.

⁸ Panovsky Erwin *Tomb Sculpture*. Ed. H. W. Janson. Thames and Hudson. London, 1964 p. 19

le érotique à Rome”, F. Cumont dice que la inscripción que ostenta dicha piedra narra la vida entregada al placer erótico que llevaban esos privilegiados habitantes del Hades, pero que el lenguaje empleado para esa brevísima descripción es tan licencioso que no se atrevería a transcribirla, ni siquiera a través de los caracteres griegos originales.⁹

Sin embargo la idea de que la muerte es reposo también debió encontrar su expresión visual. El hecho de que desde tiempos antiguos se utilice el plano horizontal que sigue la línea del cuerpo yacente es signo de que en la mayoría de las culturas el reposo mortuorio es bienvenido, siempre y cuando no se trate de un reposo total y absoluto, inamovible.

Fue el arte romano imperial quizá el que más luchó por resolver esta dicotomía que tiende a trasponer la idea de un reposo que a la vez sea placentero, combinando los opuestos quietud-actividad. Este logro no pudo haber tenido lugar sin los antecedentes etruscos que convivieron en el arte romano simultáneamente a la asimilación del helenismo. Dionisos coadyuvó a la configuración de esta mancuerna entre “reposo conciente” y exaltación que provoca placer.

Mucho de lo que se relaciona con Dionisos tiene un invariante carácter de exaltación. Así, la hiedra, que le estaba consagrada por conmemorar un episodio de su nacimiento, se consideraba digna de él porque se mantiene constantemente verde, aun en invierno, y porque la ingestión de sus pequeños frutos causa una fuerte embriaguez. En Dionisos la ingestión del vino producía no una borrachera, sino la agudización de sus potencias espirituales y un arrobamiento religioso. A la vez hay que tener en cuenta su nacimiento doble, símbolo de resurrección. Si bien es cierto que las versiones sobre su origen acusan diferencias considerables, la tradición mitológica coincide en este renacer del dios, bien sea como el Dionisos clásico que inicia una segunda vida al ser desprendido por Hermes del muslo de Zeus, o bien como el Dionisos-Zagreos de la tradición órfica, destrozado por los gigantes y vuelto a la vida a través de la preservación de su corazón rescatado por Atenea. La palabra Dítirambo alude a este doble nacimiento o renacimiento. Ya se ha dicho que se le consideraba también “señor de las almas”. Y como éstas frecuentemente se representaban a través de figuras de serpientes, los adeptos dionisiacos destruían culebras y después se las comían con gran alborozo, porque de ese modo el dios penetraba en sus cuerpos y los purificaba con su presencia.¹⁰ Se trataba pues, de una eucaristía.

En las representaciones plásticas a que dieron lugar los misterios dionisiacos y órficos jamás se conmemoró ni la muerte de Dionisos descuartizado por los titanes, ni la muy similar de Orfeo a manos de las ménades que como se sabe, al igual que los sátiros y animales de diversa especie, conforman el

⁹ Cumont F. “Une pierre tombale érotique à Rome”. Cita en *L'Antiquité Classique*. Tomo IX. París, 1940 p. 11.

¹⁰ Nilson M. P. “The Bacchic Mysteries. .”

cortejo dionisiaco (el *Thyasos*). La creencia en los poderes de Dionisos se expresó en relieves que narran el éxtasis del *thyasos* (cortejo triunfal), o su unión con Ariadne. Son por tanto evocaciones de una alegría irresistible recordada por los devotos de Dionisos como una experiencia transitoria que tiene lugar en vida y que es premonición y promesa de felicidad sin fin después de la muerte.

Las obras a que habré de referirme, son tres sarcófagos romanos interrelacionados entre sí por la presencia de Dionisos. El más antiguo de ellos, conocido como el *Sarcófago del triunfo báquico en la India*, ha sido fechado entre los años 180 y 200 de nuestra era. Se encuentra, al igual que otras seis piezas funerarias más de la misma procedencia en la Walters Gallery de Baltimore.¹¹ Karl Lehmann y Erling C. Olsen han dedicado un minucioso y exhaustivo estudio a estas piezas, que proceden de dos cámaras funerarias descubiertas hacia 1885 en la vía Salaria.

El sarcófago del triunfo consta de una amplia caja rectangular por la que corre un relieve secuencial cuyas figuras alcanzan un espesor máximo de 16 cm. La escena no se encuentra interrumpida por división alguna. Se trata de una procesión que va de izquierda a derecha, en la que se apiñan, más que se agupan, un número elevado de figuras trabajadas a una misma escala. Dionisos-Baco está representado a la izquierda, en tal forma que no encabeza el cortejo, sino que más bien lo rubrica, se le identifica por el *thyrsus* —báculo que funciona a la vez como cetro cuyo remate es una piña con franca connotación fálica—. Se recordará que Dionisos, atendido cuando niño por las ninfas de Nisa (de donde le viene el nombre), y educado por Sileno, viajó a todas las regiones del mundo conocido para difundir el descubrimiento de la vid, enseñar su cultivo y su procesamiento y convertir a sus posibles adeptos en agricultores de este preciadísimo don de la naturaleza que genera frutos cuyo zumo fermentado produce tan admirables efectos. En una de sus correrías llegó a la India en compañía de su cortejo y de sus adeptos. Este mítico viaje probablemente se encuentre relacionado con su identificación con el dios védico Soma. En la escena triunfal que narra este sarcófago hay niños, jóvenes, ancianos, sátiros, ménades, animales de todas clases, desde reptiles hasta elefantes, así como un león (animal solar), representado a la cabeza del cortejo y dos panteras, animales éstos consagrados a Dionisos, al igual que el toro y el macho cabrío. El centro —muy estratégico— de la composición, corresponde con el círculo perfecto que forma la cavidad abierta de la boca de un ánfora por la que se ha derramado el vino. Este objeto, colocado sobre el lomo de un animal híbrido, entre elefante y pantera, señala simbólicamente el imperio del dios. A la derecha de la pantera una hermosa ménade percute el tamboril y un viejísimo Sileno empuña un enorme “logóbolon” (báculo curvo que se connota como símbolo

¹¹ Ward Perkins, J. B. “Workshops and Clients: The Dionysiac Sarcophagy in Baltimore”. Es-tratto dai RENDICONTI della Pontificia Accademia Romana di Archeologia. Vol XLVIII, 1975-1976. p. 191 y s.

de fertilidad). Ninguna de las figuras mira de frente, en su mayoría parecen dirigir la vista hacia la izquierda, como lo hace el propio Dionisos. Tal pareciera que estuviesen esperando a otros adeptos que se reunirán al cortejo; las figuras que encabezan la procesión miran hacia adelante o hacia abajo. No he tenido oportunidad de consultar estudios iconográficos sobre esta obra, pero pudiera ser que la representación muy explícita de figuras que corresponden a diferentes edades del ser humano —desde la infancia temprana hasta la vejez extrema— así como la inclusión de animales de vida muy larga o muy corta, se encuentre en relación con la idea de que la participación en el festín dionisiaco está abierta a todos, lo que explicaría también la presencia de esa fauna cuyas especies exóticas son tan variadas.

La tapa del sarcófago presenta una división central que parte el estrecho friso en dos. Cada sección muestra a su vez un elemento vertical que funciona asimismo como barrera divisoria. La representación está dedicada a narrar escenas del doble nacimiento de Dionisos y aquí la iconografía es bastante clara. Se inicia con la muerte de Selene, el crecimiento de la hiedra que se enrosca en una columna y que impide la muerte del feto, su inserción en el muslo de Zeus. Sigue a continuación la intervención de Pallas en su segundo nacimiento, su translación por acción de Hermes y la entrega veloz que éste hace del infante, a quienes serán sus nodrizas, las ninfas tracias Athamas e Ino. En la escena final Dionisos aparece como un glorioso efebo que porta el logóbolon acompañado por su preceptor Sileno y por un sátiro. Lo que ocurre en la tapa del sarcófago hace posible el “triumfo” que celebra la escena principal, que como se ha visto, es pródiga en connotaciones cosmogónicas: seres humanos o híbridos, guirnalda báquicas, animales y artefactos forman un fluido continuo que parece no iniciarse ni terminar en un punto fijo.

Al igual que como ocurre con otras piezas funerarias, la tapa se encuentra flanqueada por máscaras o caretas que tienen una función “apotrópica”, similar a la que tiene la cabeza de Medusa: alejar las fuerzas malignas con objeto de proteger al difunto. Las dos caras laterales del sarcófago obedecen probablemente al mismo propósito, solo que la de la izquierda quedó apenas esbozada. La derecha muestra un par de grifos representados de perfil, uno frente a otro, oprimiendo o aplastando a un reptil-batracio que se asemeja a la hidra acuática de los bestiarios mitológicos.¹²

Este pequeño monstruo tiene connotación maléfica, en tanto que los grifos —cuadrúpedos alados con cuerpo de león y cara de águila— son seres capaces de combatir lo adverso y a la vez sugieren la posibilidad de remontarse a los aires soportando pesadas cargas. Por eso he pensado que su función apuntala la de las máscaras que rematan la tapa de esta singular pieza escultórica, parangonable, en cuanto a nivel estético y simbólico, a otro sarcófago dionisiaco vecino de éste en la misma colección, cuya ornamentación está referida al en-

¹² White T H *The Bestiary. A Book of Beasts*. Capricorn Books. G B, Putnam Sons. New York, 1960 p 178

cuentro de Baco con Ariadne dormida —recién abandonada por Teseo— en la isla de Naxos.¹³

La segunda pieza a considerar es el llamado Sarcófago Badminton del Museo Metropolitano de Nueva York. Se le conoce también con el nombre de *Sarcófago del Triunfo de Dionisos y de las Estaciones* y ha sido fechado por Matz y por A.C. Alexander entre los años 235 y 245 de nuestra era,¹⁴ corresponde pues a la época inmediatamente posterior al imperio de Alejandro Severo. La pieza tiene los flancos redondeados y carece de tapa. El relieve, que incluye mas de cuarenta figuras, corre ininterrumpidamente de izquierda a derecha. La historia se lee así: las cuatro estaciones del año, representadas mediante figuras de jóvenes alados, flanquean a Dionisos que se encuentra al centro de la composición, sentado en su pantera. Las estaciones son identificables a través de sus atributos. El ciclo se inicia a la izquierda con el invierno, que coronado de juncos secos, tiene a manera de cetro un carrizo, y porta sobre sus hombros un jabalí salvaje, su otra mano empuña una ofrenda: dos gansos silvestres vivos, cerca de él, la primavera, cuya cabeza ostenta una guirnalda, sostiene por la base una canasta rebosante de flores en tanto que su cetro es una rama que empieza a germinar; a sus pies hay un pequeño ciervo. A continuación, ocupando el espacio correspondiente a dos “estaciones”, está Dionisos graciosamente sentado (no montado) en su animal votivo; la pantera, que voltea la cabeza en giro de noventa grados para dar la cara al dios. Se encuentra semicubierto por un ligero lienzo que no oculta sus formas gráciles, casi femeninas; lleva cruzada al hombro su tradicional piel de cabra, el pelo le cae en bucles largos y su corona es de pámpanos. Empuña el tirso (ornado con un lazo) con la mano derecha, mientras que con la otra vierte el vino ritual en un *rhyton* (vaso alargado), que sostiene Pan, sentado a su lado en las ancas de la pantera. Siguiendo la línea diagonal que traza su pierna izquierda, en primer plano se encuentra una cesta de la que emerge la cola de una serpiente. Este motivo es de origen ritual. Conmemora la presencia de Erecteo, el primer hombre, en su condición inicial de serpiente daimón.¹⁵ Junto a la cesta hay un cordero y un niño que lo acaricia, tras el animal, haciendo *pendant* simbólico con el motivo anterior, está el *Liknon*, falo erecto semicubierto con un paño; simboliza la fertilidad y la potencia y en última instancia la vida obtenida a través de la muerte.¹⁶ La inclusión de este elemento, ya no disfrazado, sino representado de ma-

¹³ Esta pieza es ligeramente más tardía que el *Sarcófago del Triunfo* y fue encontrada en esa misma cámara funeraria. Su estado de conservación es inferior al del Sarcófago mencionado. La historia arqueológica, medidas etc, puede verificarse en el trabajo de Ward-Perkins en el que viene reproducida en fotografía. El estudio de Lehmann y Erling, según afirma Ward-Perkins, es de difícil acceso. Yo no tuve oportunidad de consultarlo.

¹⁴ Mc. Cann. Ana Marguerite *Roman Sarcophagi in the Metropolitan Museum of Art*. New York, 1978.

¹⁵ Hall. *James Dictionary of Subjects and Symbols in Art*. Int. por Kenneth Clark. Icon Editions. Harper Row. New York, 1974. p. 285.

¹⁶ Ferguson John. “The Mystery Religions”. En *Mythology*. Ed. de Richard Cavendish. Rizzoli, New York, 1980.

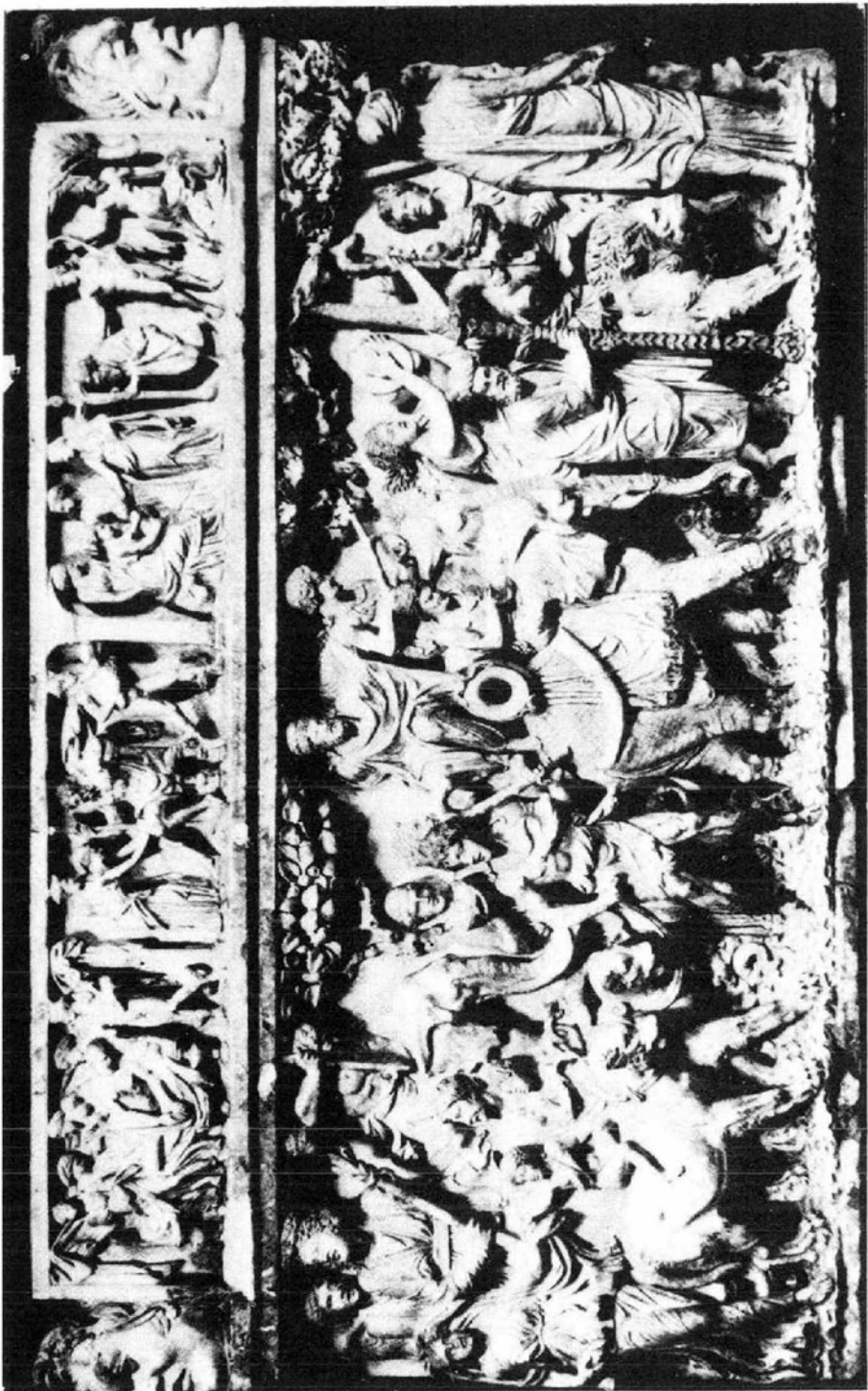


Lámina 1. *Sarcófago del Triunfo*. (195-200). Walters Art Gallery, Baltimore.



Lámina 2. Cara izquierda inconclusa del *Sarcófago del Triunfo*. Cara derecha del mismo con los glifos y la máscara apotrópica.



Lámina 3. Sarcófago de Ariadne. (200-205). Walters Art Gallery, Baltimore.

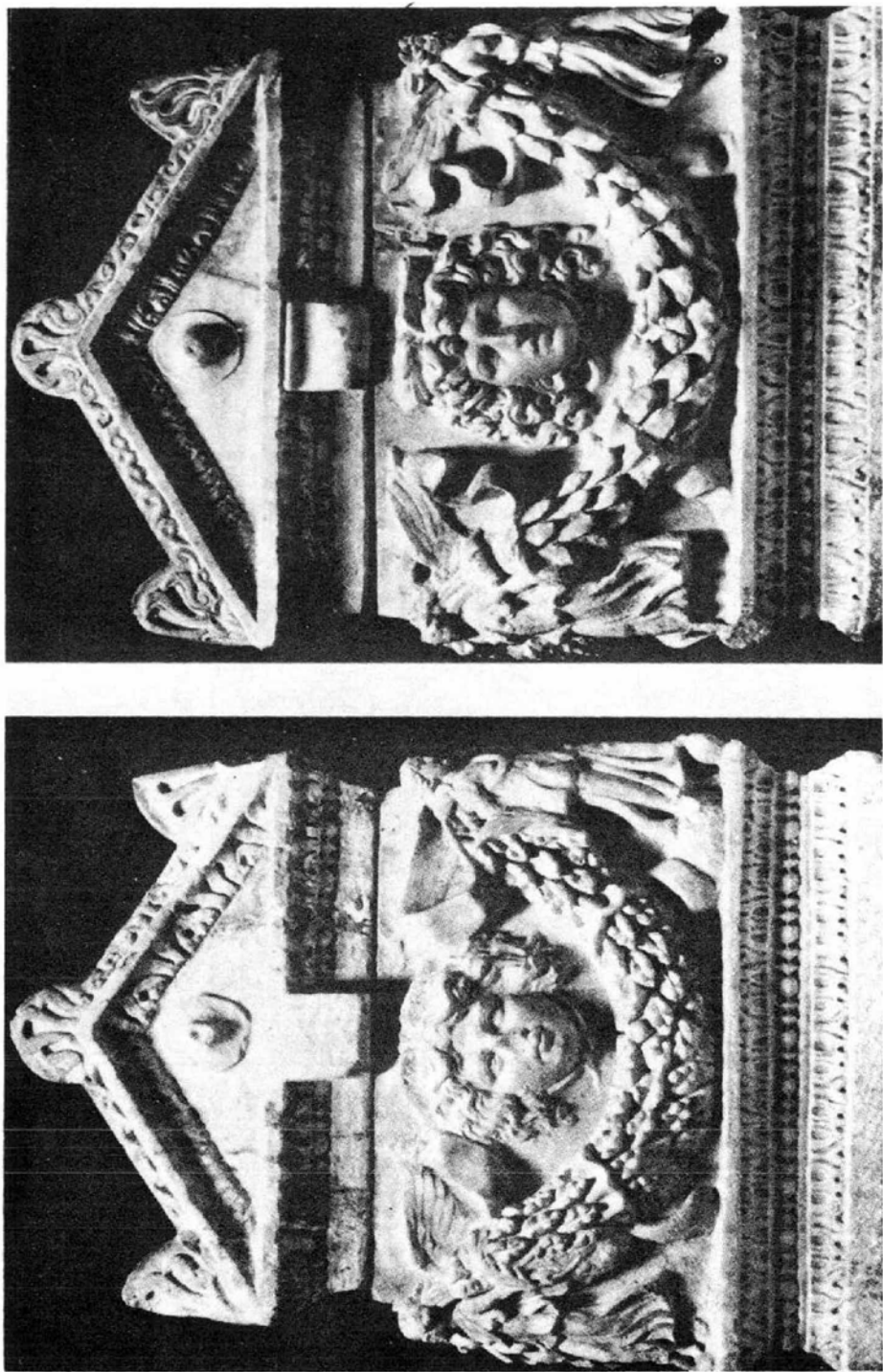


Lámina 4. Cabezas de Medusa con función apotrópica. En las caras laterales del *Sarcófago Garland*. (180-185) Walters Art Gallery, Baltimore.

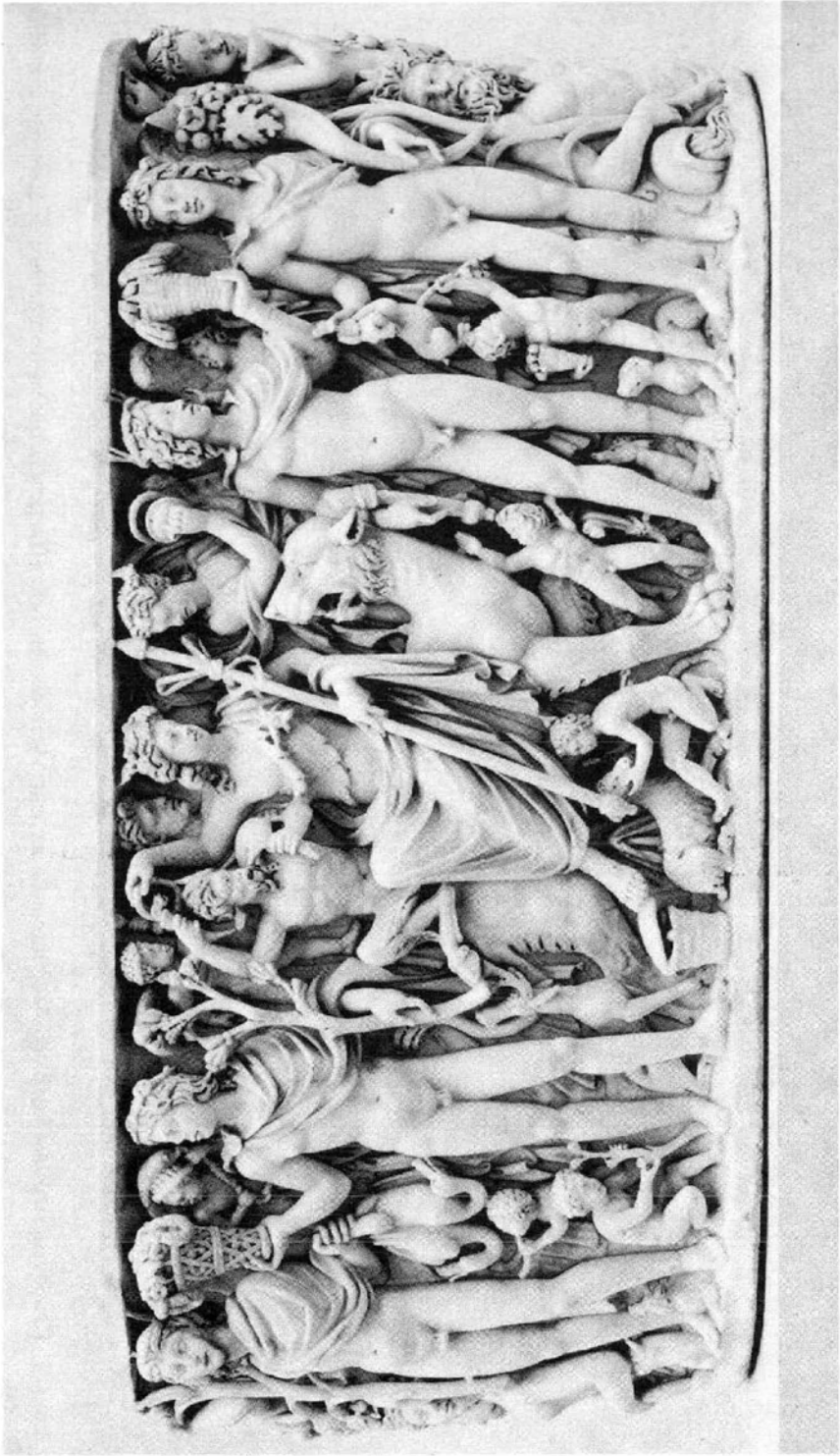


Lámina 5. Frente del Sarcófago Badminton. (235-245). Metropolitan Museum of Art, New York.



Lámina 6. Grupo izquierdo del Sarcófago Badminton. La secuencia se inicia con Tellus (La tierra), que va acompañada de dos erotes o estaciones "extras".



Lámina 7. Grupo de la derecha del Sarcófago Badminton. La figura del Océano se representa en la actitud característica de los “ríos” helenísticos.



Lámina 8. *Sarcófago de las Estaciones*. (También conocido como Sarcófago Barberini). (301-325). Dumbarton Oaks, Washington.

nera naturalista, resulta algo tímida debido a que ocupa un lugar pequeño en la composición y a que su colocación no se encuentra en primer plano. Hablo de timidez en relación a esta representación, porque los motivos sexuales han sido representados de manera tan explícita en diversas piezas funerarias romanas, que incluso existe el estudio mencionado consagrado a una de estas obras.

Por otra parte Erwin Panofsky afirma que “Eros en todas sus manifestaciones era la ocupación principal de los participantes de estos festines”. Por tanto resulta natural la inclusión de motivos sexuales en las piezas funerarias.¹⁷

Volviendo a esta epifanía de Dionisos y de las Estaciones, entre el dios y el Estío se distingue la figura de una ménade tocando el címbalo, que tiene su contrapartida en el bello perfil de un sátiro trabajado en bajo relieve. El Estío, coronado de espigas y sosteniendo un canasto de mieses en la misma actitud que la primavera, tiene en su mano derecha un azada; voltea el rostro en la misma dirección que Dionisos, de manera que su mirada se encuentra con la del Otoño. Este tiene como atributos una liebre y una cornucopia y está coronado por una sarta de frutas. En las partes laterales del sarcófago hay dos grupos de representaciones más, el de la izquierda corresponde a Tellus, la tierra, y el de la derecha al Océano, representado en la pose característica del río Ilisos helénico. Cada personaje se encuentra acompañado por dos jóvenes más. Los que acompañan al Océano aparecen con alas y por tanto se identificarían, según sugiere A.M. McCann, como estaciones “extras”, aunque bien podrían funcionar simplemente como Erotes, o como portadores de almas. Si es así, recordarían el episodio de Dionisos refugiándose en el seno de Thetis (la “madre” y esposa del océano). Obviamente que estos dos grupos, el de la tierra y el del océano, proporcionan el marco cosmológico en el que los romanos eruditos deseaban ser vistos, tanto ellos como sus muertos.

Esta descripción da cuenta únicamente de las figuras principales, al lado de ellas hay un buen número de figuras y accesorios menores: niños, perros, ciervos, ánforas que derraman vino, complementan la escena sin que en ningún momento el espacio se presente como atiborrado de elementos. Esto se ha evitado al trabajar las figuras en dos escalas: Dionisos, las estaciones, la tierra, el océano y sus acompañantes guardan la misma proporción que corresponde, en las figuras que han sido representadas de pie, casi a la altura total del relieve. Los otros seres y animales que discurren principalmente por la parte inferior son de la mitad del tamaño. De hecho la disposición de las figuras en el espacio guarda una estructura geométrica, muy abstracta en su concepción, ajena al movimiento “natural” que priva en la pieza antes comentada. Aquí cada postura, cada movimiento, tiene su contrapartida rítmica que se ordena desde un eje central, ocupado por la representación de Dionisos y la pantera.

Las cuatro estaciones en combinación con este dios, hablan del renacimiento o de la prórroga de la existencia. Han sido interpretadas como símbolo

¹⁷ Panovsky Erwin *Tomb Sculpture*. p. 14

del resurgimiento de la naturaleza y a la vez como indicadoras del paso del tiempo, vinculadas a los cuatro estadios en la vida del ser humano. En esta obra todas obedecen a un mismo esquema representativo: jóvenes inberbes de anatomías esbeltas, ligeramente feminoides, con rostros que guardan semejanza entre sí, asimilándose a la fisonomía del propio Baco. La faz de éste no se diferencia de la que podría ser propia de una hermosa ninfa, lo que se advierte de manera evidente si se comparan sus rasgos con el bello perfil, de rasgos acusadamente masculinos, que luce el sátiro de edad madura representado a su lado.

Pero la representación feminoide de Dionisos no es cosa nueva, y aunque su thirso sea un falo mal disfrazado, su presencia implica la fusión benéfica —a nivel espiritual y sensual— de los dos sexos, al menos esto es lo que para mí connota su porte, su anatomía y la de sus acompañantes en este sarcófago pródigo en símbolos que hablan de fertilidad y de vida. De hecho se trata de una apoteosis de Dionisos a través del tiempo y de los diferentes estados del alma y probablemente el difunto mismo podría encontrarse asociado o proyectado a la imagen del dios. En un ensayo como este, de dimensiones reducidas, cuyo propósito no ha sido el estudio de las obras desde el punto de vista estilístico, no es posible detenerse a examinar el valor estético de esta pieza dentro del contexto de la escultura romana tardía. Solo quisiera anotar lo siguiente: yo ví por primera vez esta pieza con detenimiento en virtud de sus valores puramente formales, experimentado ante ella una intensa fascinación.

Cuando me ví en la necesidad de elaborar un trabajo a manera de ponencia para un coloquio de arte funerario no quise prescindir de la posibilidad de incluirla y es en base a ese sentimiento de placer, relacionado evidentemente con Eros, que centré esta comunicación en la figura de Dionisos. El enfrentarme a la pieza nuevamente, con un propósito definido, que se relaciona con el “principio de actuación” marcusiano, no disminuyó para nada el encanto que sigue produciéndome, solo parangonable al que experimenté cuando vi el Sarcófago Ludovisi en Roma, obra ésta a la que evidentemente apunta el sarcófago Badminton del Museo Metropolitano.

Con esta consideración vinculada al placer estético a través de la escultura funeraria debiera concluir mi artículo. Pero me parece indispensable siquiera mencionar otra pieza singular, relacionada en cuanto a motivos iconográficos con el Sarcófago Badminton. Se trata del llamado *Sarcófago de las Estaciones* en Dumbarton Oaks, Washington, también conocido como *Sarcófago Barberini* en vista de su procedencia.¹⁸ Aquí, como en el caso anterior, es el invier-

¹⁸ Richter Gisela M. A. *Catalogue of Greek and Roman Antiquities in Dumbarton Oaks Collection* Harvard University Press Cambridge, Mass, 1956 p. 19, 22

Ver también Maxim A. Hanfmann. *The Season Sarcophagus in Dumbarton Oaks* Harvard University Press Cambridge, Mass, 1952 Este libro incluye un amplio y documentado estudio sobre el tema de las estaciones en la iconografía clásica. El autor afirma que estas representaciones de jóvenes alados pueden encontrarse también en la pintura pompeyana, no únicamente bajo la consa-

no y no la primavera quien inicia el ciclo, lo cual lleva a pensar que la muerte (el invierno), es el principio y no el fin. Dionisos no aparece, salvo por uno de sus principales atributos: en el frontis de la pieza corre un friso de hiedra que ha generado ya sus pequeños frutos. Los animales, la escena de recolección de la viña llevada a cabo por tres infantes, la cesta llena de uvas que está colocada en el lomo de una cabra, etc, hablan de la connotación dionisiaca que posee esta pieza, en la que se sustituye la figura del dios para colocar, en un *clipeus* (nicho circular), los bustos de una pareja, circundados por la representación de los doce signos del zodiaco. El hombre viste túnica y toga y sostiene en su mano izquierda un rollo de pergamino. Se trata pues, de un letrado. La mujer posa el fragmento de mano que se ha conservado en el pecho del marido, gesto que acusa una franca reminiscencia del retrato funerario etrusco. De hecho esta pieza, fechada por Schonebek y Hanfann entre los años 330 y 335, es positivamente arcaizante y ejemplifica claramente el cambio en el modo de configurar —apartado del clasicismo— que fue propio de la época de Constantino y que apunta a la configuración esquemática, sin volumetría, del relieve bizantino.

Si las anatomías alargadas, trabajadas formulísticamente de las *Estaciones* en el Sarcófago Badminon acusan una simultánea presencia de tendencias clásicas y anticlásicas, aquí el retorno a modelos muy anteriores indica un franco apartamiento de la estética romano-helenística.

Los sarcófagos con representaciones de las estaciones estuvieron en boga desde el siglo II tardío hasta el siglo IV. El simbolismo global que guarda esta pieza es el siguiente: el paso del tiempo y la renovación de vida, transportarán a los difuntos a la esfera astral. De acuerdo con Panofsky se trata de representaciones prospectivas (prometedoras) de una felicidad perenne, a través de la representación del goce actual, en contraposición a las representaciones retrospectivas que fueron características del arte griego de la época clásica.¹⁹

Como conclusión: las estaciones de los sarcófagos romanos no se identifican con las horas del politeísmo griego y helenístico. La metamorfosis de Eros que pasa a simbolizar las épocas del año, demuestra la persistencia de éste en la muerte. Los efebos pueden verse como metáforas de energía vital visualizada a través de la figura tradicional del amor. Y al igual que todos los dioses antropomorfizados, solo existen en relación al hombre y a sus deseos; que únicamente son susceptibles de ser satisfechos mediante objetos sustitutivos cuya existencia solo parece escapar a lo perecedero a través del arte.

bida apatencia de los *Putti* que portan los atributos de los meses del año, sino como efebos que se asimilan al Eros adolescente. El origen iconográfico de este motivo, dice, se encuentra en la orfebrería persa sasánida

¹⁹ Panofsky. *Tomb Sculpture* p 45