[Texto de la conferencia impartida en Aldaia el 10 de octubre de 2001. Reproducida aquí en formato digital por cortesía de la autora].

El Baco de Aldaia

Carmen Aranegui Gascó
Catedrática de Arqueología.
Facultad de Geografía e Historia
Universidad de Valencia
carmen.aranegui@uv.es



El *Baco de Aldaia*

La contribución desde la arqueología para valorar *El Baco de Aldaia* tiene que ver con dos aspectos: documentar la pieza e interpretarla, para resaltar algunos de sus rasgos históricos. Partiremos de tres comentarios que faciliten la comprensión de:

1.- la obra en sí misma

2.- el significado de Baco en la cultura romana de época imperial

3.- el interés de la pieza en el contexto valenciano.

1.- Según consta en la bibliografía, en 1884 Pascual Simón encontró el fragmento de la parte inferior de esta escultura cuando araba un campo de su propiedad en Aldaia, en el lugar llamado Ereta dels Moros, y, pensando que era una imagen de St. Roc, conserva la pieza en su casa, negándose a venderla. Fallecido el autor del descubrimiento, su hijo tropieza con el resto de la escultura al labrar el mismo campo, allá por 1924. Al ver toda la representación del desnudo, la familia admite que no es un santo y la vende a un erudito valenciano llamado Arévalo, pasando al estado en 1930 e ingresando en el Museo Arqueológico Nacional en 1931, en donde se reconstruye y restaura toda la imagen .

A lo largo de todo este itinerario, el Baco de Aldaia es citado por diversos autores e incluido en 1928 en el repertorio de esculturas antiguas del alemán Lippold, a quien siguen en su descripción todos los estudiosos que han tratado de ella (Mélida, Taracena, Gómez Moreno, García y Bellido), añadiendo datos nuevos Balil en 1988. Luego se crea una confusión porque en *Nuestra Historia*, *Historia del Arte Valenciano*, *Arqueología del País Valenciano: panorama y perspectivas,* etc., se describe como el Baco de Aldaia el tipo de Dioniso-Baco con clámide, que es distinto.



Baco de Tarragona

El Baco de Aldaia en una obra de mármol blanco de tamaño algo inferior al natural, reconstruida y restaurada. El personaje, joven, aparece con corona de flores y cinta sobre la cabeza, de cabello largo partido en el centro; el cuerpo desnudo, sólo con la piel de ciervo cruzada sobre el torso y calzando sandalias; lleva un jarro en la mano derecha bajo el que aparece la pantera, y el tirso (o bastón) –perdido– estaría en la izquierda. El movimiento del cuerpo es escaso, sin desplazamiento de caderas a pesar de que el peso se apoya en el pie derecho y los brazos tampoco implican un movimiento de los hombros, por lo que la figura aparece con cierta pesadez si la comparamos, por ejemplo, con el Baco de la casa de Mitra de Cabra, conservado en el Museo de Córdoba, o con el de Tarragona. No se ha encontrado en España ningún otro ejemplo igual a la pieza de Aldaia.

Nadie ha analizado el mármol con que está hecha la escultura para responder a una pregunta crucial como es la de saber si se trata de una piedra habitual en talleres locales, valencianos o de la Tarraconense, o bien de importación, es decir, esculpida sobre un bloque llegado de fuera, o bien llegada ya esculpida a estas tierras, dato interesante respecto a la categoría de quien fuera su propietario original. Es cierto que el mármol blanco no siempre puede asignarse a una cantera en concreto, sino que hay varias con cristalografía muy similar; Luni-Carrara (Italia) y Cartagena (Murcia), por ejemplo, explotan mármoles que a veces no pueden diferenciarse, y en Hispania hubo varias canteras romanas de buenos mármoles blancos, en Andalucía principalmente –no en Valencia–, pero no estaría de más el peritaje del mármol en el Baco de Aldaia, para situar mejor la relevancia de la pieza, ya que los buenos talleres trabajan con buenos mármoles. Lo que no puede ponerse en duda por su tamaño, (h.: 1,09 m, con peana,) es su atribución a un espacio privado ya que los lugares públicos suelen preferir los tamaños mayores incluso que el natural. Dado el lugar del hallazgo, hay que concluir que tal espacio sería la parte residencial de una villa campestre, propiedad de un valenciano del siglo II o III de nuestra era, es decir, de hace 2000 años. Respecto a esa vivienda de La Ereta dels Moros se sabe que proporcionó algún capitel de estilo toscano; que tenía cisternas, unas posibles termas o baños y un cementerio privado, lo que la cataloga entre las grandes mansiones romanas de la época, poco estudiadas en Valencia hasta el momento. Pero habiendo sido transformada la finca en nuestros tiempos en campos de naranjos y con la instalación asímismo de dos fábricas, poco es lo que debe conservarse de ella.

La cronología no puede deducirse más que del tipo y de la labra. Lippold descartó que el modelo de esta obra fuera griego dado su sumario tratamiento formal, a la vez que valoró el uso del trépano en las flores de la corona, llevándole una y otra observación a proponer el s. II para su datación, aunque el taller de restauración del Museo Arqueológico Nacional propone datarla en el s. I. En esta época imperial, quitando el reinado de Augusto (27 a.C.-14 d.C.) y el de Adriano (117-138 d.C.) en que los artistas oficiales recuperan el clasicismo griego como fuente de inspiración, Roma interpreta más libremente los temas artísticos, poniendo especial hincapié en la retratística, que constituye su aportación más notable a la escultura antigua.

El Baco de Aldaia, por ser una divinidad con todos sus atributos, debería haber sido realizado según la llamada por los alemanes *idealplastik*, que es la representación

de una idea trascendente, de un ser superior, que el espectador debe percibir a través de una obra lograda (sublime en la terminología de Winkelmann). La anatomía bien conformada, la expresión de los labios y la dirección de la mirada (que no debe cruzarse con la del espectador), deben contribuir a ese efecto. Pero el arte romano sólo esporádicamente consigue poner en práctica con éxito este concepto *ideal*. Su dominio está en la representación de personajes vivos, singularmente en el retrato y, de ahí, que al observar el rostro del Baco de Aldaia y reconocer los rasgos y la expresión de un hombre joven, podamos plantear que tal vez se trate del retrato de una persona, con los atributos de una divinidad. No sería un caso único. En Itálica, por ejemplo, hay una galería de personajes imperiales representados como dioses

2.- Baco es la misma divinidad que los griego denominaron Dioniso, un dios de la segunda generación de los olímpicos puesto que es hijo de Zeus y de una de sus amantes, Sémele, que cayó fulminada cuando Zeus le complació mostrándose en todo su esplendor de rayos y truenos.



Dioniso en un vaso ático del estilo de las figuras rojas, s. V a.C.

Entonces Zeus le extrajo a Sémele el niño del que estaba embarazada y se lo puso en su propio muslo, hasta el momento de su feliz nacimiento. Ese doble nacimiento y esa filiación ambigua, estarán presentes en el mito de Dioniso y en la práctica de sus ritos, que exaltan el descubrimiento del otro yo que todos llevamos dentro, con ayuda de la ebriedad del vino, de la música y de la danza, y que tienen también una acepción respecto a la vida en el más allá, como prueba la serie de sarcófagos con escenas dionisíacas, estudiada por Turcan.

Los otros acontecimientos de la vida de Baco que marcan las invocaciones de que fue objeto, tienen que ver con sus viajes. Hera fue siempre implacable con la descendencia adúltera de su esposo Zeus, y, también en el caso de Baco, intentó eliminarlo por todos los medios. Castigó con la locura a quienes tenían encomendada su crianza y persiguió al dios que, huyendo de esos celos divinos, se convirtió no sólo en un dios viajero sino también en un dios conquistador y triunfante. En esas aventuras Dioniso-Baco aparece siempre acompañado por un séquito en el que hay hombres, mujeres, sátiros, ninfas, etc.

Son los seres a los que ha ido poseyendo, sujetos de la llamada *mania* dionisíaca, inducida a veces por la borrachera y a veces solamente por la música y la danza, como en el caso de las bacantes. Estas mujeres que se reunían en el bosque son el paradigma de la fuerza colectiva femenina, tan ingenua como amenazante para el pensamiento griego que se muestra, con frecuencia, misógino. Todos los iniciados en la religión de Baco celebran los misterios que les llevan a transformarse en interlocutores de las fieras, cuando en ellos aflora lo que tiene de salvaje, y llevan tirso o bastón con hojas en la punta, junto a prendas de vestir hechas con pieles de pantera o cervatillo, recuerdo de los parajes primigenios en donde había estado Baco y, especialmente, de su viaje a la India en donde triunfó, simbolizado por una pantera o tigre.



Bacante en un relieve romano del teatro de Itálica (Santiponce)

Baco se casó con Ariadna, que había sido abandonada por Teseo. Esta no aparece en las imágenes de la antigüedad tan a menudo como lo hace en la pintura del Siglo de Oro, en Tiziano, por ejemplo.

Baco no fue en Roma un dios frenético ni sexual, a diferencia de su séquito, aunque se le atribuye la invención del cultivo de la vid y es patrón de la música, la danza y el teatro. La fertilidad y la prosperidad pertenecen a sus dominios.

La iconografía griega más antigua prefiere la figura de Dioniso como un hombre de edad, con barba larga, hasta que, a finales del s. V a.C. esa imagen es sustituida por un joven desnudo e imberbe.

Italia asimila en la decoración de vasos cerámicos el aspecto dionisiaco del banquete, a veces funerario. Pero en la estatuaria de fecha imperial privilegia la imagen del dios conquistador victorioso, puesto que, como dice John Scheid, la *religio* en Roma se decanta por asociar al estado símbolos triunfales, y de ahí que se prefiera la imagen de Baco joven con la pantera que evoca su incursión a la India, con la piel animal, o *nebris*, sobre el cuerpo y la copa, jarro o cántaro, en alusión a la vid y el vino, necesario para cualquier celebración digna de serlo, a la imagen del tránsito dionisiaco ligado a los misterios. Si bien estos pasajes están presentes en la *Villa dei Misteri* de Pompeya, anterior al año 70, al llegar al medio y bajo Imperio ya no encontramos en el arte romano más que al dios, niño o joven, con las fieras y el séquito de aulistas, tamboriles y danzarinas con crótalos, a veces sobre un carruaje tirado por panteras. Es una divinidad oficial y urbana, que tendrá una versión más agrícola y campesina en Liber Pater, que es el Baco agricultor de la fecundidad de la tierra.

Esa duplicidad entre ciudad y territorio unida por la vid y el vino –atributos de las dos formas de culto, a Baco y a Liber- tiene una implicación social que puede aportar un matiz a la interpretación del Baco de Aldaia. Esta escultura pertenece a un contexto señorial, no campesino, que, probablemente, era consciente del significado de la representación, en el sentido de su alusión al poder y a los beneficios que podía proporcionar la explotación del viñedo en aquellos tiempos. Valencia exportó vino a Roma y a otras localidades del Imperio, como está demostrado en el caso de Sagunt y Dénia. Esta actividad pudo llevar al enriquecimiento de propietarios y exportadores que, en consecuencia, se verían recompensados al cultivar sus fincas, por una parte, y gustarían de incorporar al ornato de sus viviendas la imagen de la divinidad que concitaba, en aquellos tiempos, la prosperidad en el sentido más amplio de la palabra.

No es necesario que el propietario de esta estatua fuera un iniciado en los misterios báquicos, aunque tampoco se puede descartar que perteneciera a una agrupación de iniciados.



Baco con la pantera y Ariadna recostada en un mosaico de Mérida, siglo III

3.- El tercer aspecto susceptible de comentario ante el Baco de Aldaia , consiste en señalar algo que no ha sido suficientemente destacado: la romanización valenciana no es sólo un cambio impuesto por la política del estado romano dominante, sino que cuenta con el apoyo de una parte de la población que vive aquí, la cual se integra en los procesos dispuestos por Roma, hasta el punto de asimilar algunas de sus ideas y creencias.

El imaginario, o conjunto de representaciones simbólicas, puede ser entendido desde la óptica romana, sin que perduren creencias o costumbres de origen prerromano, a juzgar por el repertorio escultórico y por las inscripciones conservadas.

Los estudios sobre Roma en el País Valenciano no han sido tan fecundos como los relativos a otros periodos de la antigüedad. Muchos historiadores locales del s. XIX y XX o bien desconocían las fuentes necesarias para entender la documentación romana (arqueología, numismática, epigrafía, historia antigua), o bien pensaban que la inclusión en la cultura romana suponía la pérdida del particularismo ibérico valenciano, más grato a una mentalidad decimonónica, por marcar una diferencia con respecto a otras tierras vecinas a Valencia, como Aragón y Cataluña, cuyos restos ibéricos son menos importantes que los de Valencia. Aunque, como hemos visto, no se aprecia resistencia en Valencia a la cultura romana que cuenta, también aquí, con ejemplos muy antiguos y notables.

El encargo de esta réplica por parte del Ayuntamiento de Aldaia se une a la recuperación de las ruinas de la Almoina, a la apertura al público de *Lucentum* en Alicante, etc., y constituye un ejemplo de normalización cultural porque, por más que la sensibilidad de cada uno pueda preferir las imágenes de una cultura a las de otra, el olvido de cualquiera de ellas no es más que un empobrecimiento de las referencias históricas y el olvido se compagina mal con la historia que está ahí para ayudarnos a reflexionar sobre el presente sin censuras.